

0 782938

На правах рукописи



НЕМИРОВСКАЯ Ия Дмитриевна

**ОТ РУССКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ
К «РАННЕМУ» ВОДЕВИЛЮ:
ГЕНЕЗИС, ПОЭТИКА, ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖАНРОВ
(середина XVIII в. – первая треть XIX в.)**

Специальность 10.01.01 – русская литература
Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва – 2009

Работа выполнена на кафедре русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии.

Научный консультант – Олег Михайлович Буранок

доктор педагогических наук, профессор Поволжской государственной социально-гуманитарной академии

Официальные оппоненты:

Наталья Даниловна Блудилина

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН

Татьяна Васильевна Федосеева

доктор филологических наук, профессор Рязанского государственного педагогического университета

Людмила Александровна Скафтымова

доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

Ведущая организация – Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина

Защита состоится 8 апреля 2010 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 212. 155. 01 в Московском государственном областном университете по адресу: 105005, г. Москва, ул. Энгельса, д. 21-а.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского государственного областного университета по адресу: 105005, г. Москва, ул. Радио, д. 10-а.

Автореферат разослан _____ 20



Ученый секретарь

диссертационного совета –

кандидат филологических наук, доцент Алпатова Т.А. Т.А. Алпатова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность темы и направленность исследования

В последнее время внимание ученых, изучающих историко-литературный процесс в России, всё больше привлекают вопросы преемственности и диалога различных направлений, течений, жанров. Рубеж XVIII–XIX вв. интересен в этом смысле пересечением жанров русской комической оперы (1770–1820) и «раннего» водевиля (1812–1830), осуществляемым на фоне сложного полифонического взаимодействия сентиментализма и предромантизма.

Изучение жанровых модификаций в русской драматургии наряду с уточнением вопросов генезиса и поэтики жанров, а также выявление индивидуальных авторских траекторий драматургов «второго ряда» продолжают представлять собой обширное поле для современного исследования, несмотря на уже имеющиеся значительные достижения в этой области и в филологии, и в музыковедении. Так, опубликована музыка² и тексты некоторых русских комических опер, ученые уже обозначили связи русской комической оперы с фольклором и европейской оперой (Е.А. Бокщанина³, А.А. Гозенпуд⁴, Л.Г. Данько⁵, Т.Н. Ливанова⁶, Г.П. Князькова⁷, Ю.В. Келдыш⁸, Е.М. Левашев⁹, О.Е. Левашева¹⁰, А.С. Рабинович¹¹,

¹ Термин М.М. Паушкина. *Паушкин М.М. Композиция и социология водевиля* // Старый русский водевиль. 1819–1849. – М.: Худож. лит., 1937. – С. 26.

² Памятники русского музыкального искусства / Ред. Ю.В. Келдыш. – Вып. 4, 5, 6, 8, 10 – М.: Музыка, 1973–1984.

³ *Бокщанина Е.А.* Санктпетербургский гостинный двор Матинского-Пашкевича и русская опера XVIII века: Автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1952. – 16 с.

⁴ *Гозенпуд А.А.* Музыкальный театр в России. От истоков до М.И. Глинки. – Л.: Музгиз, 1959. – 762 с.

⁵ *Данько Л.Г.* Типология комической оперы // История и современность. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 214–225.

⁶ *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: В 2 т. – М.: Госмузизд, 1952. – Т. 1. – 535 с.; *она же:* Русская музыкальная культура XVIII века. – М.: Госмузизд, 1953. – 476 с.; *Русская комическая опера* // Русские драматурги. XVIII век. – Л.; М.: АН СССР, 1959 – Т. 1. – С. 129–204.

⁷ *Князькова Г.П.* Лексика народной разговорной речи в комедии и комической опере 60–70-х гг. XVIII века // Матер. и исслед. по лексике русского языка XVIII века. – М.: Л.: Просвещение, 1965. – С. 136–225.

⁸ *Келдыш Ю.В.* Опера «Ямщики на подставе» и ее авторы // Памятники русского музыкального искусства: Вып. 6. – М.: Музыка, 1977. – С. 193–204; *он же:* Итальянская опера М. Березовского // Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки. – М.: Сов. композитор, 1978. – С. 113–129; *К истории оперы «Ямщики на подставе»* // Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки. – М.: Сов. композитор, 1978. – С. 130–140; Е.И. Фомин // История русской музыки: В 10 т. – Т. 3: XVIII век. – М.: Музыка, 1985. – С. 84–111; Д.С. Бортнянский // История русской музыки: В 10 т. – Т. 3: XVIII век. – М.: Музыка, 1985. – С. 161–193; *Оперный театр* // История русской музыки: В 10 т. – Т. 4: 1800–1825. – М.: Музыка, 1986. – С. 25–61; А.Н. Верстовский // История русской музыки: В 10 т. – Т. 5: 1826–1850. – М.: Му-

С.В. Тышко¹²), выявили жанровые параллели комической оперы с комедией (Л.И. Кулакова, Н.К. Либталс, В.Д. Кузьмина, П.Н. Берков¹³) и слезной драмой (Е.Д. Кукушкина¹⁴), выдвинули тезис о сближении русской комической оперы с поэтикой доклассической драмы первой половины XVIII в. (М.П. Одесский, М.Л. Спивак¹⁵).

Но жанров, повлиявших на процесс генезиса и эволюции русской комической оперы, значительно больше. Сюда могут быть отнесены жанры пасторали, идиллии, трагедии, пародии, сказки, канта, любовной песни, оперы-серия (серьезной оперы). Степень и глубина их влияния еще требуют уточнения.

Многообразие жанровых связей русской комической оперы привело к её заметной жанровой «пестроты», отмеченной абсолютно всеми исследователями. Первую классификацию русских комических опер предложил

зыка, 1988. – С. 97–130; Музыкальный театр // История русской музыки: В 10 т. – Т. 5: 1826–1850. – М.: Музыка, 1988. – С. 283–321.

⁹ *Левашев Е.М.* В.А. Пашкевич и его опера «Скупой» // Памятники русского музыкального искусства: Вып. 4: В.А. Пашкевич. Скупой. Опера. – М.: Музыка, 1973. – С. 259–277; *он же*: Опера «Санктпетербургский гостинный двор» и ее авторы // Памятники русского музыкального искусства: Вып. 8: В.А. Пашкевич. Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостинный двор. Опера. – М.: Музыка, 1980. – С. 461–498; В.А. Пашкевич // История русской музыки: В 10 т. – Т. 3: XVIII век. – М.: Музыка, 1985. – С. 46–84; Музыкальный театр // История русской музыки: В 10 т. – Т. 3: XVIII век. – М.: Музыка, 1985. – С. 277–314; *Левашев Е.М., Полехин А.В.* М.С. Березовский // История русской музыки: В 10 т. – Т. 3: XVIII век. – М.: Музыка, 1985. – С. 132–160; *Левашев Е.М., Корженяц Т.В.* А.А. Алябьев // История русской музыки: В 10 т. – Т. 5: 1826–1860. – М.: Музыка, 1988. – С. 29–96.

¹⁰ *Левашева О.Е.* Российская песня и ее создатели // Памятники русского музыкального искусства: Вып. 1: Русская вокальная лирика XVIII века. – М.: Музыка, 1972. – С. 319–357; *она же*: Начало русской оперы // История русской музыки: В 10 т. – Т. 3: XVIII век. – М.: Музыка, 1985. – С. 5–46.

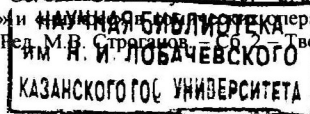
¹¹ *Рабинович А.С.* Русская опера до Глинки. – М.: Музгиз, 1948. – 268 с.

¹² *Тышко С.В.* О принципах претворения обрядового фольклора в русской опере XVIII – начала XIX века: Автореф. дис. ... канд. иск. – Киев, 1984. – 24 с.

¹³ *Кулакова Л.И.* Комическая опера // История русской литературы: В 10 т. – Т. 4: Литература XVIII века. – Ч. 2. – М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1947. – С. 284–294; *Либталс Н.К.* Русская комическая опера XVIII века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1951. – 14 с.; *Кузьмина В.Д.* Русский демократический театр XVIII в. – М.: АН СССР, 1958. – 208 с.; *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII века. – Л.: Наука, 1977. – 391 с.; *он же*: Театр Фонвизина и русская культура // Русские классики и театр. – М.: Л.: Искусство, 1947. – С. 7–108; История русской комедии XVIII века. – Л.: Наука, 1977. – 391 с.

¹⁴ *Кукушкина Е.Д.* Комическая опера Н.А. Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» (К вопросу о методе Львова-драматурга) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – Вып. 4. – Л.: ЛГПИ, 1980. – С. 48–54; *она же*: Комическая опера XVIII века // История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. – Л.: Наука, 1982. – С. 163–180; Комеднография В.А. Левшина // XVIII век: Сб. ст. и материалов. – Сб. 19. СПб.: Наука, 1995. – С. 86–101.

¹⁵ *Одесский М.П., Спивак М.Л.* «Высокое» и «низкое» в опере XVIII века // Гений вкуса: Матер. межд. науч.-практ. конф. / Под ред. М.В. Страганова. – Сб. 2. – Львов: Золотая буква, 2001. – С. 271–276.



С.Ф. Светлов¹⁶ – он разделил оперы на две категории: оперы-фарсы (или водевили) и оперы более серьезного содержания (с элементами сатиры). П.Н. Берков¹⁷ показал, как, в зависимости от мировоззрения авторов, среди которых были драматурги недворянского происхождения (М.И. Попов, А.О. Аблесимов), в рамках жанра русской комической оперы возникали различные по идеологической направленности произведения (антикрепостнические оперы, социальные идиллии, пьесы, отражающие типичный крестьянский быт, и пышные, рассчитанные на внешний эффект, зрелища), являясь доказательством постоянного столкновения демократических и реакционных общественных сил. Е.Д. Кукушкина¹⁸, разделила комические оперы на три категории: оперы, близкие по типу конфликта к «слезной драме» («Анюта», «Розана и Любим»), оперы «нового типа драматической конструкции» («Поход с неперемненных квартир», «Санктпетербургский гостинный двор») и оперы «развлекательного типа».

Большинство научных работ посвящено русским комическим операм, поставленным в столичных театрах. Но значительный процент от общего количества опер составляли пьесы для узкого круга зрителей домашних театров, первые оперы с участием детей. В этой связи большой интерес вызывают статьи М.В. Строганова¹⁹ о пьесах для детей, статья Е.Н. Строгановой²⁰ о счастливых творческих семьях Капнистов, Державиных, Львовых, публикации оперных либретто Г.Р. Державина²¹ и либретто Ф.Г. Лафермьера для «домашних представлений» «малого двора»²². Изуче-

¹⁶ Светлов С.Ф. Русская опера в XVIII столетии // Ежегодник императорских театров. Сезон 1897–1898. – Приложение 2. – С. 72–123; Приложение 3. – С. 11–55.

¹⁷ Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. – Л.: Наука, 1977. – 391 с.

¹⁸ Кукушкина Е.Д. Драматургия русской комической оперы XVIII века: Дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1980. – 182 с.

¹⁹ Строганов М.В. Концепт *детство* в русской усадьбной поэзии начала XIX века // Детская литература и воспитание: Сб. науч. трудов межд. науч.-практ. конф. – Тверь: ТвГУ, 2004. – С. 118–125; он же: Пьеса для детей в жизни дворянской усадьбы конца XVIII – начала XIX века // Мир детства и литература: Сб. ст. и материалов. – Тверь: Марина, 2008. – С. 101–112; Заметки о литературном наследии Н.А. Львова // Гений вкуса: Матер. межд. науч.-практ. конф. / Ред. М.В. Строганов. – Сб. 2 – Тверь: Золотая буква, 2001. – С. 311–318; О жизни чиновника и поэта Федора Львова // Львов Ф.П. Часы свободы и молодости. – Тверь: Марина, 2006. – С. 24–31.

²⁰ Строганова Е.Н. Капнисты, Державины, Львовы: «счастливая семья» в гендерной перспективе // Гений вкуса: Матер. межд. науч.-практ. конф. / Ред. М.В. Строганов. – Сб. 2. – Тверь: Золотая буква, 2001. – С. 17–50.

²¹ Демин А.О. Оперное либретто Г.Р. Державина «Эсфирь» // XVIII век: Сб. ст. и материалов. – Сб. 22. – СПб.: Наука, 2002. – С. 358–408.

²² Прянишникова М.П. Незвестные страницы литературного наследия Ф.Г. Лафермьера: полное либретто оперы Д.С. Бортнянского «Сокол» // Н.А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства. – СПб.: Наука, 2002. – С. 85–93.

ние усадебной культуры XVIII в. постепенно вылилось в отдельную тему²³. Особые условия «закрытого показа» сформировали специфическую жанровую модель русской комической оперы как «частно-семейной идиллии».

Выбор имен драматургов долгое время был ограничен авторами, поднимавшими в своих пьесах антикрепостнические темы. Это были комические оперы М.И. Попова, А.О. Аблесимова, М.А. Матинского, Я.Б. Княжнина, И.А. Крылова. В то же время за границами исследований оставались пьесы, не соответствующие заявленной тематике, носящие развлекательный характер, оперы-пародии, фантастические оперы.

Системного анализа всех имеющихся жанровых моделей русской комической оперы XVIII в. до настоящего времени еще не проводилось. Эволюция русской комической оперы не прямолинейна, и оперы, написанные по одной жанровой модели, хронологически могли относиться к разным десятилетиям. Поэтому открытым оставался вопрос взаимодействия различных жанровых моделей между собой.

В течение многих десятилетий ученые рассматривали жанры русской комической оперы XVIII в. и водевиля XIX в. изолированно друг от друга, без учета их возможного «жанрового диалога», а «ранний» водевиль лишь эпизодически привлекал внимание исследователей.

Жанр «раннего» водевиля горячо обсуждался в XIX в. на страницах газеты «Московские ведомости» и на страницах ведущих журналов: «Вестник Европы», «Московский телеграф», «Сын Отечества», «Современник», «Древняя и Новая Россия», «Театр и искусство», «Русский филологический вестник», «Пантеон русского и всех европейских театров», «Репертуар и Пантеон», «Ежегодник императорских театров», «Театральный мирок». Журнальная критика отмечала бытование «раннего» водевиля в трех его разновидностях: оригинальные водевили, переводы с французского и переделки на русский лад с французского. Проблема водевильного жанра связывалась в журнальных обзорах и рецензиях с проблемами русской комедии, и шире – с проблемами национальной самобытности русского театра. Критики часто ругали водевиль за отсутствие правдоподобия и порядка в развитии сценического действия, карикатурность героев и фарсовый, балаганный характер комизма. В.Г. Белинский сетовал на то, что русский водевиль является неудачным оттиском «французского трафарета»²⁴. Н.В. Гоголь, в юности

²³ Веселова А.Ю. Усадебная жизнь в стихах поэтов львовско-державинского кружка // XVIII век. – Сб. ст. и материалов. – Сб. 24. – СПб.: Наука, 2006. – С. 206–218; Тимофеев Л.В. Приют, любовью муз согретый. – СПб.: Нестор-История, 2007. – 582 с.

²⁴ Белинский В.Г. Русский театр в Петербурге: Волшебный нос, или Талисман и Финики. Волшебная опера-водевиль, переделанная с французского А.И. Писаревым // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.; Л.: АН СССР, 1955. – Т. VI: Статьи и рецензии. 1842–1843. – С. 371.

игравший в водевилях А.И. Писарева, в статье «Петербургские записки 1836 г.» писал, что водевиль является основной причиной снижения театральной культуры²⁵.

Но были и защитники водевильного жанра (Ф.А. Кони, П.А. Каратыгин²⁶). В защиту жанра водевиля в XX в. на страницах журнала «Новый мир» выступали В.Н. Всеволодский-Гернгросс, Ю.А. Дмитриев и Д.Л. Блудный²⁷. В статье они писали о необходимости изучения водевиля, а также издания сборника классических русских водевилей. Следует выделить несколько работ, авторы которых стремились подойти к водевилю как целостному художественному явлению, обусловленному задачами развития театра и обладающему ценными, только ему присущими качествами. Исследователи рассматривали водевиль с трех, не изолированных друг от друга сторон, определяя место водевиля в системе литературно-драматических жанров, поэтику водевиля, жанровые формы, тип героя (работы А.Р. Кугеля, Б.В. Варнеке, Л.П. Гроссмана, М.М. Паушкина, В.В. Успенского, М.О. Янковского²⁸), анализируя принципы сценического воплощения, технику водевильной игры, роль импровизации (работы Л.М. Фрейдкиной, Д.Н. Горчакова²⁹), изучая водевиль в системе музыкально-драматических жанров, выявляя характер музыкальной основы пьесы, типы музыкальных номеров (что нашло отражение в указанных работах А.С. Рабиновича, А.А. Гозенпуда).

Ю.В. Калинина в исследовании «Русский водевиль XIX в. и одноактная драматургия А.П. Чехова»³⁰ проанализировала сюжетные мотивы и

²⁵ Гоголь Н.В. Петербургский записки 1836 года // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: АН СССР, 1952. – Т. 8: Статьи. – С. 181.

²⁶ Каратыгин П.А. Записки: В 2 т. – М.; Л.: Academia, 1930. – Т. 2. – С. 54.

²⁷ Всеволодский-Гернгросс В.Н., Дмитриев Ю.А., Блудный Д.Л. В защиту водевиля // Новый мир. – 1957. – № 5. – С. 278; Блудный Д.Л. Демократические тенденции в русском водевиле 30–40-х гг. XIX в.: Автореф. дис. ... канд. иск. – М., 1952. – 14 с.

²⁸ Кугель А.Р. Дядюшка водевиль // Кугель А.Р. Утверждение театра. – М.: Театр и искусство, 1923. – С. 159–167; Варнеке Б.В. История русского театра XVII–XIX вв. – 3 е. изд. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 367 с.; Гроссман Л.П. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817–1820 годов. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 400 с.; Паушкин М.М. Композиция и социология водевиля // Старый русский водевиль: 1819–1849. – М.: ГИХЛ, 1937. – С. 11–50; он же: Кони – водевилист и театральный деятель // Кони Ф.А. Водевиль. – М.: Гослитиздат, 1937. – С. 3–18; Старый русский водевиль и Каратыгин // Каратыгин П.А. Водевиль. – М.: ГИХЛ, 1937. – С. 5–30; Успенский В.В. Русский водевиль // Русский водевиль: Сб. – М.; Л.: Искусство, 1959. – С. 3–50.

²⁹ Фрейдкина Л.М. Комическое и комедийный актер русской сцены // Театр. – 1936. – № 7. – С. 77–89; Горчаков Д.Н. Некоторые мысли о театре // Улей. – Ч. 2 – № 7. – С. 40–50.

³⁰ Калинина Ю.В. Русский водевиль XIX в. и одноактная драматургия А.П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ульяновск, 1999. – 23 с.; она же: Человек и среда в водевилях А.П. Чехова «Трагик поневоле», «Лебединая песня» («Калхас») и «О вреде табака» // Человек в культуре России: Матер. V Всерос. науч.-практ. конф., посв. Дню славянской

систему персонажей. Понятие «память жанра», узловое в исторической поэтике М.М. Бахтина, позволило автору объяснить, почему обнаруживается типологическое сходство между ранним русским водевилем 1810–1820-х гг. и чеховскими водевилями «Медведь» и «Предложение».

Т.В. Федосеева в докторской диссертации «Литература русского предромантизма (1790–1820): Развитие драматических и прозаических жанров» сосредоточила внимание на формах литературного общения, выявляя культурно-исторические условия обновления эстетики и поэтики литературы рассматриваемого периода. Изучая эстетическую природу комического и игры как способа выражения предромантического мировосприятия, исследовательница рассмотрела комедийные жанры, в том числе водевили А.С. Грибоедова, Н.И. Хмельницкого и А.А. Шаховского, и сделала вывод, что водевиль «обладал своей собственной, неповторимой оригинальностью, которая определялась усвоением национальной литературной традиции. Авторы водевилей вводили в текст наиболее распространенные в «легкой поэзии» того времени лирические мотивы, использовали приемы пародирования, стиль произведений был ассоциативным, содержащиеся в водевилях намеки касались оригинальных явлений русской жизни, истории, русских нравов. Этот развлекательный жанр в России был включен в общий процесс литературного обновления»³¹.

Тем интереснее в рассматриваемом ракурсе было бы обращение к творчеству знаменитого в свое время водевилиста А.И. Писарева³², прожившего короткую (1803–1828), но очень насыщенную жизнь, полную творческих исканий, являющуюся зеркалом своей эпохи. В жанровом отношении наследие А.И. Писарева довольно разнообразно. Считая себя стихотворцем и следуя своему ближайшему соратнику, неутомимому А.А. Шаховскому, Писарев экспериментировал, разрабатывал параллельно несколько поэтических и драматических жанров. Он выступал с речами, писал статьи, дифирамбы, сатиры, послания, басни, баллады, трагедии, комедии, драматические представления, комедии-водевили, оперы-водевили, интермедии-водевили, интермедии-дивертисменты, кантаты и

письменности и культуры. – Ульяновск: УГУ, 1997. – С. 80–81; Традиции «актерского» водевиля и драматический этюд А.П. Чехова «Лебединая песня» («Калхас») // Карамзинский сб. – Ульяновск: УГУ, 1997. – Ч. 2: Биография. Творчество. Традиции. XVIII в. – С. 67–74; Игровые ситуации и «человек играющий» в водевилях Н.И. Хмельницкого 1810–1820-х гг. // Карамзинский сб. – Ульяновск: УГУ, 1998. – Ч. 2: Восток и Запад в русской культуре. – С. 17–32.

³¹ Федосеева Т.В. Литература русского предромантизма (1790–1820): Развитие драматических и прозаических жанров: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М., 2006. – С. 24.

³² Немцовская И.Д. Творчество А.И. Писарева и историко-литературный процесс первой трети XIX века: Монография – Самара: ПГСГА, 2009. – 188 с.

эпиграммы. Обширное наследие Писарева не изучено, и его роль в историко-литературном процессе первой трети XIX в. еще не определена.

Отношение современников к Писареву было противоречивым. В «Московских ведомостях» водевили Писарева хвалили, в «Московском телеграфе» их ругали. А.С. Пушкин относился к Писареву негативно из-за его пылкости, задиристости, полемичности. Мнение А.С. Пушкина относительно Писарева явственно проступает в его письме к А.А. Бестужеву: «Мне грустно, дорогой, что ты ничего не пишешь. Кто же будет писать? М. Дмитриев да А. Писарев? хороши! Для кого же занимательно мнение Дмитриева о мнении Вяземского или мнение Писарева о самом себе?... век полемики миновался»³³. Но были и другие отзывы. В этом смысле показательны слова В.Г. Белинского, сумевшего среди множества водевилистов 1820–1830 гг. разглядеть и выделить талант А.И. Писарева. Белинский писал: «Писарев принадлежал к числу тех дарований, которые сильны в мелочах, – обстоятельство, которое, вероятно, и причиною того, что он теперь забыт. Несмотря на это, все наши теперешние водевилисты, вместе взятые, не стоят одного Писарева. Вот как ненадежно на Руси бессмертие водевилиста!»³⁴.

О Писареве писал А.А. Шаховской в «Летописи русского театра»³⁵, К.А. Полевой в «Записках» откликнулся на постановку водевиля «Три десятки»³⁶, С.А. Пономарев посвятил Писареву целую главу в «Еженедельном новом времени»³⁷. «Литературные и театральные воспоминания» С.Т. Аксакова³⁸, «Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра» и «Летопись русского театра» П.Н. Арапова³⁹ – все эти работы были написаны литераторами, любившими и почитавшими яркий талант Писарева. Отдельную статью в разделе «Русские водевилисты» посвятил Писареву

³³ Пушкин А.С. Письмо к А.А. Бестужеву 29 июля 1824 г. Из Одессы в Москву // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 10: Письма. – С. 76.

³⁴ Белинский В.Г. Русский театр в Петербурге: Волшебный нос, или Талисман и Финики. Волшебная опера-водевиль, переделанная с французского А.И. Писаревым // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.; Л.: АН СССР, 1955. – Т. VI: Статьи и рецензии. 1842–1843. – С. 371.

³⁵ Шаховской А.А. Летопись русского театра. Репертуар русского театра. – СПб., 1840. – Т. I. – Кн. 6. – С. 17.

³⁶ Полевой К. А. Записки. – СПб., 1860. – С. 176.

³⁷ Пономарев С.А. А.И. Писарев // Еженедельное новое время. – СПб., 1879. – Т. I. – С. 342–357.

³⁸ Аксаков С.Т. Литературные и театральные воспоминания // Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 2. – С. 402–551.

³⁹ Арапов П.Н. Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра // Арапов П.Н. Драматический альбом с портретами русских артистов и снимками с рукописей. – М., 1850. – С. 1–127. Арапов П. Н. Летопись русского театра. – СПб., 1861. – 386 с.

Н.В. Гербель⁴⁰, в Варшавском издании «Русского филологического вестника» о Писареве упоминал Э.П. фон Берг в связи с анализом русской комедии до появления А.Н. Островского⁴¹, а годом позже – Б.В. Варнеке в работе «История русского театра XVII-XIX вв.»⁴². В 1962 г. имя А.И. Писарева впервые появилось в «Словаре опер, поставленных или изданных в дореволюционной России и СССР»⁴³, где были упомянуты только десять из шестнадцати его водевилей. К книге Н.Г. Литвиненко «Старинный русский водевиль: 1810 – начало 1830-х гг.»⁴⁴ Писареву посвящен небольшой раздел. Ю.В. Стенник, давая характеристику комедии 1800–1820-х гг., констатировал, что творчество драматургов И.А. Крылова, А.А. Шаховского, М.Н. Загоскина, Н.И. Хмельницкого и А.И. Писарева явилось важным этапом в пополнении комедийного репертуара русской сцены тех лет и способствовало созданию предпосылок для появления «Горя от ума»⁴⁵.

М.Н. Сербул в диссертации «Русский водевиль 1810–1820 гг.»⁴⁶ впервые проанализировала литературно-полемические статьи и эстетические трактаты А.И. Писарева («О нравственных качествах поэта», «Похвальное слово В.В. Капнисту», полемические статьи, посвященные комедии «Горе от ума») и сделала вывод о том, что рассуждения Писарева обнаруживают достаточно определенную связь с идеями Просвещения и идеями гражданского романтизма. Автором определены два начала водевилей Писарева: комедийное начало, связанное с умением драматурга строить увлекательное сценическое действие, и сатирическое, литературно-полемическое начало, обнаруживающее себя в куплете.

П.М. Таракин в исследовании «Театральная и литературная критика С.Т. Аксакова» отметил, что «Писарев-водевильист, как никто другой в

⁴⁰ Гербель Н. Русские водевиллисты. Ст. I: А.И. Писарев; Ст. II: Д.Т. Ленский // Древняя и Новая Россия. – М., 1879. – Т. V. – С. 33–41.

⁴¹ Берг Э.П. фон. Русская комедия до появления А.Н. Островского / Русский филологический вестник. – Варшава, 1912. – С. 300–301.

⁴² Варнеке Б.В. История русского театра – 2-е изд. знач. доп. – СПб., 1913. – С. 380–385.

⁴³ Бернандт Г. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). – М.: Искусство, 1962. – 556 с.

⁴⁴ Литвиненко Н.Г. Старинный русский водевиль (1810 – начало 1830-х гг.). – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. – С. 102–123.

⁴⁵ Стенник Ю.В. Комедия 1800–1820-х гг. // История русской драматургии XVII – первая половина XIX в. – Л.: Наука, 1982. – С. 238.

⁴⁶ Сербул М.Н. Русский водевиль 1810–1820 гг.: Дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1989. – 223 с.; она же: Ранний русский водевиль: Истоки и формирование жанра // Проблемы литературных жанров. – Томск: ТГУ, 1987. – С. 23–24; Типология русского водевиля // Проблемы литературных жанров: Матер. VI науч. межвуз. конф. / Под ред. Н.Н. Киселева. – Томск: ТГУ, 1990. – С. 38–40; Водевиль Н.И. Хмельницкого в художественной системе русского водевиля: К вопросу о жанровой специфике // Проблемы метода и жанра. – Томск: ТГУ, 1989. – С. 71–87.

русской драматургии 20-х гг., понимал специфику жанра и с успехом развивал его»⁴⁷.

Единственная крупная монографическая работа о Писареве издана в Германии⁴⁸. Речь идет о научном докладе немецкой славистки Габриэлы Кемпф «Александр Иванович Писарев как драматург. Его вклад в Московскую литературу первой четверти XIX в.», прочитанном в Филиппс-университете Марбурга. Специфика работы Г. Кемпф о Писареве была связана с двойной специальностью «иностранные языки и литература». Автор досконально изучила опубликованные в России до 1979 г. источники о творчестве А.И. Писарева на русском языке и перевела их на немецкий язык.

Наконец, в биографическом словаре «Русские писатели 1800–1917 гг.» была опубликована статья Г.В. Зыковой о Писареве⁴⁹, которая и сегодня является наиболее полным и достоверным источником информации об известном в свое время переводчике, поэте и драматурге.

Стихи, комедии, эпиграммы, статьи Писарева были опубликованы еще при его жизни. Водевилью в этом отношении повезло гораздо меньше – из шестнадцати водевилей Писарева полностью опубликованы только восемь. Остальные водевили представляют собой неполные писарские копии, отдельные фрагменты, куплеты, музыкальные номера. До сих пор не опубликованы водевили «Проситель» (1824), «Встреча дилижансов», «Три десятки, или Новое двухдневное приключение», «Тридцать тысяч человек, или Находка хуже потери» (1825), «Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравится женщинам», «Дядя напрокат», «Две записки, или Без вины виноват», «Странствующие лекаря, или Искусство пробуждает мертвых» (1827)⁵⁰.

Ближайшие друзья Писарева (А.Н. Верстовский, П.Н. Арапов) после ранней смерти драматурга первыми начали публиковать фрагменты из его водевилей в своих авторских альбомах⁵¹. Два самых популярных водевиля Писарева («Учитель и ученик» и «Хлопотун») были впервые полностью изданы

⁴⁷ Таракин П.М. Театральная и литературная критика С.Т. Аксакова: Дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2001. – С. 58.

⁴⁸ Kempf G. A.I. Aleksandr Ivanovitch Pisarev als Dramatiker. Ein Beitrag zur Moskauer Literatur des frühen 19 // Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas / herausgegeben von Hans-Bernd Harder und Peter Scheibert – Marburg / Lahn, 1979. – Band 22. – 166 s.

⁴⁹ Зыкова Г.В. Писарев Александр Иванович // Русские писатели 1800–1917: Биограф. словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. – М.: БРЭ: НВП Фанит, 1999. – Т. 4: (М–П). – С. 610–613.

⁵⁰ Рукописи (тексты) этих водевилей хранятся в Центральной государственной театральной библиотеке (г. Санкт-Петербург), партитуры – в Центральной музыкальной библиотеке (бывшая нотная библиотека императорских театров, г. Санкт-Петербург) и в Научной музыкальной библиотеке им. С.И. Танеева Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

⁵¹ Музыкальный альбом на 1828 год, изданный г. А.Н. Верстовским. – М.: Грав. и печ. у К. Венцеля, 1828. – 45 с.; Радуга: Литературный и музыкальный альманах на 1830 год, изданный П.Н. Араповым и Д. Новиковым. – М.: Грав. и печ. у К. Венцеля (Типогр. С. Селивановского), 1830. – С. 16–23: нот. прил.

М.М. Паушкиным⁵², фрагменты других водевилей — М.О. Янковским⁵³ и А.А. Гозенпудом⁵⁴. Некоторые куплеты Писарева, но уже вместе с музыкой А.Н. Верстовского и А.А. Алябьева, впервые опубликовала А.В. Войнова⁵⁵.

Следует признать, что за прошедшие 206 лет со дня рождения А.И. Писарева появилось достаточно оснований, чтобы пристально изучить его наследие, осветить широкое литературное, театральное и музыкальное окружение и, следуя «от гипотезы к факту, а от факта — к гипотезе» (Л.М. Старикова), определить его место в историко-литературном процессе первой трети XIX в.

Время царствования императора Александра I называют началом «золотого века», представленного именами классиков: К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского, И.А. Крылова, А.С. Пушкина, А.С. Грибоедова. В свете ценностного подхода к художественным явлениям, основанного на исследовании зрелых форм искусства, водевилист А.И. Писарев, действительно, проигрывает многим своим знаменитым современникам. Но причина малоизученности наследия Писарева заключается не только в том, что его имя заслоняли более крупные литературные фигуры и явления. Краткость творческого пути, занявшего всего девять лет и прерванного ранней смертью поэта, увлекшей «в гроб с собою великие, блистательные надежды друзей ... и всех коротко его знавших»⁵⁶, дала ему возможность только заявить о себе, наметить перспективы. Творчество Писарева трудно отнести к определенному направлению — более всего в нем обозначаются предромантические тенденции, осмысление которых в литературоведении началось не так давно. Определенную сложность представляет и то, что значительное количество произведений можно отнести к «переделкам с французского», некоторые пьесы написаны Писаревым в соавторстве. Русская литература является весомой частью мировой литературы, и внутри этой единой системы проблемы формирования национального «своего» и усвоение «чужого», практика «переделок на русские нравы» в драматургии рассматриваемого периода еще недостаточно исследованы. Проблему «свое — чужое» у Писарева дополняет проблема анонимности некоторых его работ. Определенную роль играет и «переходность», характерная для рубежа XVIII–XIX вв., обусловленная поиском новых форм, станов-

⁵² Старый русский водевиль: 1819–1849 / Вст. ст., примеч. и отбор оригиналов М.М. Паушкина. — М.: Искусство. 1937. — 629 с.

⁵³ Янковский М.О. Стихотворная комедия XVIII — начала XIX в. // Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. — М.; Л.: Сов. писатель, 1964. — С. 5–66.

⁵⁴ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII — начала XIX в.: В 2 т. / Вст. ст., сост., примеч. А.А. Гозенпуда — Л.: Сов. писатель, 1990. — Т. 2. — 768 с.

⁵⁵ Романы, песни и куплеты: Из музыки к водевилям и пьесам: Для голоса с фортепиано [вок. анс.] / Сост., вст. ст. и коммент. А.В. Войновой. — М.: Музыка, 1971. — 131 с.

⁵⁶ Аксаков С.Т. Некрология А.И. Писарева // Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 4 т. — М.: Худож. лит., 1956. — Т. 3. — С. 404–405.

лением особого типа культуры, «теневым»⁵⁷ характером жанра «раннего» водевиля по отношению к «зрелой» комедии. Причины малоизученности творчества Писарева обусловлены сложностью анализа жанра водевиля, позволяющего рассматривать его как литературно-драматическую форму, как музыкально-драматическую форму, как особую сценическую форму. Исторический рубеж XVIII–XIX вв. – это время, когда на авансцене культуры главенствовал театр, следовательно, возникали проблемы коммуникации автора, актера и зрителя, проблемы улавливания вкусовых предпочтений, ответа на пожелания новой публики, рождающие интереснейшую полемику между литераторами. Этот коммуникативный аспект в отношении полемики А.И. Писарева и Н.А. Полевого изучен недостаточно.

В российской науке назрела необходимость систематизации и детального анализа не только «зрелых» жанров, но и их переходных состояний, таких, как опера-водевиль, «ранний» водевиль; изучение не только фигур первой величины, но и авторов «второго ряда», многие из которых прикоснулись в своем творчестве к жанрам русской комической оперы и водевиля.

Изучение истории вопроса, выявленные научные проблемы и противоречия позволяют констатировать, что комплексного изучения генезиса, поэтики, определения жанровых связей и жанровых моделей русской комической оперы последней трети XVIII в. в отечественном литературоведении ещё не проводилось, вопросы взаимодействия жанров русской комической оперы и «раннего» водевиля учеными не поднимались, творчество водевилиста А.И. Писарева не являлось ранее предметом отдельного исследования.

Предмет исследования – жанровый диалог русской комической оперы и «раннего водевиля» (середина XVIII в. – первая треть XIX в.).

Цель исследования – история русской комической оперы XVIII в., определение ее жанровых моделей и жанровых связей; изучение творчества водевилиста А.И. Писарева (1803–1828) в историко-литературном контексте эпохи.

Исследовательские задачи

1. Изучить генетические истоки жанра русской комической оперы и обозначить роль Екатерины II в его утверждении в России.
2. Выявить жанровые связи русской комической оперы (с европейской комической оперой, комедией, трагедией, драмой, пасторалью, идиллией, сказкой, пародией, кантом, любовной песней, водевилем), охарактеризовать ее жанровые модели («межсословная сельская драма», «частно-

⁵⁷ Термин И.В. Вершинина. *Вершинин И.В., Луков Вл. А.* Предромантизм как переходное эстетическое явление // Известия СНЦ РАН. – Самара: СНЦ РАН, 2005. – № 2 – С. 7.

семейная идиллия», «комедия с песнями», «бытовая хроника»⁵⁸, «помпезная сказка с балетом», «опера с элементами пародии»).

3. Определить условия, причины и динамику взаимодействия жанров русской комической оперы и «раннего» водевиля на рубеже XVIII–XIX вв.

4. Раскрыть творческую индивидуальность водевилиста А.И. Писарева, определить поэтику его опер-водевилей, уточнить место драматурга в историко-литературном процессе первой трети XIX в.

Степень достоверности результатов исследования

Источниковедческой базой исследования явились рукописные, печатные тексты, музыка русских комических опер XVIII в. и «ранних» водевилей XIX в., журналы, альманахи, альбомы и газеты, мемуары современников, эпистолярное наследие, труды отечественных и зарубежных ученых.

В работе автор обращался к источникам, хранящимся в Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина, Центральном историческом архиве Москвы, Российском государственном архиве литературы и искусства, в Российской государственной библиотеке, Институте русской литературы РАН (Пушкинский дом), Российской национальной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке, Центральной музыкальной библиотеке, Научной музыкальной библиотеке им. С.И. Танеева Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Научная новизна исследования

1. В исследовании впервые выявлены обширные жанровые связи русской комической оперы с комедией, драмой, трагедией, водевилем, пасторалью, идиллией, сказкой, пародией, европейской оперой, кантом, любовной песней.

2. В работе впервые обозначены шесть жанровых моделей русской комической оперы: «межсословная сельская драма», «частно-семейная идиллия», «комедия с песнями», «бытовая хроника», «помпезная фантастическая сказка с балетом», «опера с пародийными элементами», определена их специфика и раскрыты особенности взаимодействия данных жанровых моделей между собой.

3. В процессе исследования в журнале «Русская литература»⁵⁹ впервые опубликовано и прокомментировано единственное письмо

⁵⁸ Термин Е.Д. Кукушкиной. *Кукушкина Е.Д.* Комическая опера XVIII века // История русской драматургии XVII – первой половины XIX в. – Л.: Наука, 1982. – С. 163.

⁵⁹ *Немировская И.Д.* Письмо А.И. Писарева к А.Н. Верстовскому // Русская литература. – СПб., 2009. – № 9. – С. 120–124.

А.И. Писарева к А.Н. Верстовскому⁶⁰, дающее богатый материал для изучения творческих контактов известного водевилиста и талантливого композитора. Темы, поднятые в этом письме, раскрывают мотивы поступков Писарева, определяют его личные привязанности. Корректировка даты письма (1826 г. вместо 1820) способствует уточнению фактов биографий Писарева и Верстовского и позволяет исправить многочисленные неточности в изданиях, упоминающих их имена.

4. В диссертации впервые введены в научный оборот четыре письма и два поэтических посвящения из рукописных отделов фондов А.Н. Верстовского и М.Д. Львовой-Синецкой (ГЦТМ им. А.А. Бахрушина):

а) письмо В.Ф. Одоевского к А.Н. Верстовскому⁶¹, являющееся откликом на смерть А.И. Писарева. В письме дата не указана, но тема письма позволяет теперь эту дату приблизительно определить (после марта 1828 г.). В письме высказывается объективное мнение современника о специфике взглядов полемичного Писарева;

б) письмо Н.А. Полевого к А.Н. Верстовскому⁶². Это письмо «недруга» и главного литературного оппонента Писарева, адресованное его ближайшему другу и постоянному соавтору, позволяет понять возросшее значение музыки в этот период, силу влияния Верстовского, администратора и композитора, показывает стремление Полевого всячески «подчинить свою музу» драматурга желаниям музыканта в осуществлении совместных творческих проектов;

в) шутовское письмо М.А. Дмитриева и П.Н. Арапова к А.И. Писареву⁶³. В письме друзья Писарева, соавторы его водевилей, делятся с ним творческими идеями, предлагая стихи для куплетов водевилей, и дают характеристику взаимоотношений М.Н. Загоскина с актерами театра;

г) письмо-поздравление И.И. Дмитриева к А.Н. Верстовскому⁶⁴, связанное с получением нового чина и выходом очередного музыкального альбома;

⁶⁰ Писарев А.И. Письмо к А.Н. Верстовскому от 16 июля [1826 г. – И. Н.] Автогр. РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – Ф. 53 (А.Н. Верстовского), № 297. – 2 л.

⁶¹ Одоевский В.Ф. Письмо к А.Н. Верстовскому от 20 января 1828 г. [вероятнее, после марта 1828 г. – времени смерти Писарева. – И.Н.]. Автогр. – РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – Ф. 53 (А.Н. Верстовского). Ед. хр. 275. – 2 л.

⁶² Полевой Н.А. Письмо А.Н. Верстовскому от 16 апреля 1837 г. Автогр. – РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – Ф. 53 (А.Н. Верстовского). Ед. хр. 320. – 4 л.

⁶³ Дмитриев М.А., Арапов П.Н. Письмо к А.И. Писареву и А.Н. Верстовскому (без даты). Автогр. – РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина – Ф. 53 (А.Н. Верстовского). – Ед. хр. 136. – 4 л.

⁶⁴ Дмитриев И.И. Письмо к А.Н. Верстовскому от 28 января 1826 г. Автограф. – РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – Ф. 53 (А.Н. Верстовского). Ед. хр. 135. – 1 л.

д) два поэтических посвящения А.И. Писарева выдающейся актрисе Малого театра М.Д. Львовой-Синецкой⁶⁵. Из текстов этих дружеских посвящений видно, как переживал Писарев за судьбу своих произведений, как страдал от постоянной скандальной шумихи вокруг своего имени.

5. В исследовании впервые изложено краткое содержание трагедии А.И. Писарева «Оскар и Аллан» (на основе плана, посланного в письме к А.Н. Верстовскому)⁶⁶. Дата, поставленная на титульном листе плана трагедии (1822), позволяет изменить традиционную точку зрения о моменте знакомства драматурга и композитора (1824).

6. Творчество водевилиста А.И. Писарева впервые представлено в широком историко-культурном контексте через контакты со своими современниками: литераторами С.Т. Аксаковым, П.Н. Араповым, В.Ф. Булгариным, Н.И. Гнедичем, А.С. Грибоедовым, И.И. Дмитриевым, М.А. Дмитриевым, М.Н. Загоскиным, В.Ф. Одоевским, М.Т. Каченовским, Ф.Ф. Кокошкиным, А.Ф. Мерзляковым, Н.Ф. Павловым, М.П. Погодиным, Н.А. Полевым, А.С. Пушкиным, С.Е. Раичем, А.А. Шаховским, С.П. Шевыревым; с композиторами А.А. Алябьевым, А.Н. Верстовским, Ф.Е. Шольцем, М.Ю. Виельгорским, Н.Е. Кубиштой; с актерами А.М. Сабуровым, И.И. Сошниким, М.С. Щепкиным, актрисами М.Д. Львовой-Синецкой, Н.В. Репиной.

7. В исследовании обозначены причины перехода А.И. Писарева от жанра комедии к жанру водевиля (неудачная постановка его третьей комедии «Наследница», личное знакомство с талантливым композитором А.Н. Верстовским, стремление к компактности пьес, необходимость быстрой смены театрального репертуара, обилие бенефисов).

8. В процессе исследования изучено наследие, определена специфика водевилей А.И. Писарева. Находясь в непосредственном контакте с А.А. Шаховским и, безусловно, под обаянием его личности и творчества, Писарев не стремился к зрелищности, экзотике, сказочности, народности и историчности его водевилей. Несмотря на то, что «ранний» водевиль не выделился еще в самостоятельное художественное явление, шестнадцать водевилей А.И. Писарева представляли собой вполне определившуюся, индивидуальную жанровую модель. Специфика его водевилей заключалась в легкости слога, тонкости, шутливости, занимательности интриги,

⁶⁵ Писарев А.И. Дарственная надпись М.Д. Львовой-Синецкой на экземпляре комедии «Лукавин». 11 декабря 1823 г. Автогр. – РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – Ф. 151 (М.Д. Львовой-Синецкой). Ед. хр. 4. – 1 л.; он же: Дарственная надпись М.Д. Львовой-Синецкой на экземпляре водевиля «Хлопотун». 9 ноября 1825 г. Автогр. – РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – Ф. 151 (М.Д. Львовой-Синецкой). – Ед. хр. 4. – 1 л.

⁶⁶ Писарев А.И. План (подробный) трагедии «Оскар и Аллан». 1822. Автогр. – РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – Ф. 53 (А.Н. Верстовского). Ед. хр. 465. – 5 л.

лиричности и сердечности тона текста пьесы и эпиграмматичности куплетов. Эта жанровая модель решала две противоположные задачи: развлечения и обличения. Именно она стала для водевилей А.И. Писарева основной.

Теоретическая значимость исследования

Исследование способствует решению важной для истории русской литературы и музыки XVIII и XIX вв. научной проблемы, связанной с изучением динамики жанровых преобразований в русской драматургии. В нем синтезированы подходы в анализе историко-литературного процесса с точки зрения постепенного и последовательного «вызревания» жанра русской комической оперы, выявлены факторы, способствующие этому интенсивному процессу. К ним относятся богатый обрядовый фундамент, изначальная музыкальность русского театра, собирание фольклора, тесные и многолетние русско-украинско-польские связи, закрепление через танец пластических и ритмических фигур европейской музыки, повлиявших на ритмику «песенного» русского стиха и стимулирующих развитие музыкальных форм, интенсивность гастролей европейских оперных трупп в России, богатство представленных жанров («зингшпиль», «опера-буффа», «опера-комик», «опера-сериа»), многоязычие (русский, французский, немецкий, итальянский, польский, украинские языки), главенство любовной тематики, высокий уровень общей культуры русского дворянства, стремление к просвещению и творческому самовыражению, развитие усадебной культуры, непосредственное участие в поддержке жанра комической оперы в России императрицы Екатерины II. В исследовании изучение генезиса, поэтики русской комической оперы XVIII в. дополнено изучением ее связей с жанром водевиля XIX в., осуществлен дифференцированный подход к жанру водевиля, определена специфика «раннего» водевиля.

Методологическая основа исследования

В процессе изучения предмета были использованы взаимодополняющие методы, в основе своей отражающие комплексный подход к решению проблемы и включающие в себя историко-генетический, историко-культурный, биографический, типологический, сравнительно-сопоставительный методы. Диалог русской комической оперы и «раннего» водевиля рассматривается в двух основных направлениях: во-первых, по горизонтали – через анализ связей западноевропейской и русской культур, во-вторых, по вертикали – через анализ связей русской культуры XVIII в. с культурой XIX в.

В своей работе автор опирался на труды ученых⁶⁷, поднимающих вопросы эстетики, семиотики и диалога культур (М.М. Бахтин, Н.Д. Блудилина, Ю.Б. Боров, А.П. Валицкая, В.В. Иванов, Т.Я. Карская, Н.Д. Кочеткова, Л.М. Лотман, П.А. Сапронов, П.В. Соболев); на труды ученых, прослеживающих развитие и смену литературных направлений (Г.А. Гуковский, В.А. Западов, М.В. Иванов, А.С. Курилов, Д.С. Лихачев, Г.П. Макогоненко, Ю.В. Манн, А.Н. Пашкуров, В.И. Федоров); на работы исследователей, анализирующих специфику драмы (А.А. Аникст, О.М. Буранок, И.В. Данилевич, О.А. Державина, С.Ф. Елеонский, В.Д. Кузьмина, М.С. Кургинян, Л.А. Софронова, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Л. Штейн, М.О. Янковский); на работы исследователей, определивших принципы анализа драматического произведения (П.Н. Берков, В.А. Бочкарев, А.С. Демин, А.С. Елеонская, О.Б. Лебедева, В.А. Луков, Г.В. Москвичева, В.Н. Перетц, А.Л. Слонимский, Ю.В. Стенник, С.М. Шаврыгин); на работы, отражающие диалогичность общения литераторов первой трети XIX в. (В.Н. Аношкина, Т.А. Алпатова, Т.В. Федосеева, Е.Н. Федосеева); на работы по теории комического (Ю.Б. Боров, П.Е. Бухаркин, С.А. Голубков, А.С. Елеонская, Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, В.М. Пивоев, В.Я. Пропп); на работы, в которых прослеживается смена музыкальных направлений и история русского музыкального театра последней трети XVIII – первой трети XIX в. (Б.В. Асафьев, М.Н. Астахова, И.М. Ветлицина, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, Е.А. Бокшанина, Н.А. Вольпер, Л.Е. Гаккель, А.Н. Глумов, А.А. Гозенпуд, М.С. Друскин, А.И. Кандинский, Ю.В. Келдыш, М.А. Константинова, Е.М. Левашев, О.Е. Левашева, Т.Н. Ливанова, Н.Г. Литвиненко, Е.М. Орлова, А.С. Рабинович, М.Г. Рыцарева, М.Н. Сербул, А.Д. Сконечная, Л.М. Старикова, Н.Ф. Финдейзен, М.Н. Щербакова).

Основные положения, выносимые на защиту

1. Жанр русской комической оперы имел глубокие национальные корни. Уже к началу XVIII в., т.е. до появления в России иностранных комических опер, здесь на богатом фундаменте обрядовости, приемах народного театра, устойчивых циклах лирических, шуточно-сатирических, рекрутских песен были созданы надежные предпосылки для формирования жанра русской комической оперы. К жанрообразующим моментам, оформившимся еще в ранней русской драматургии (с XVII в.) и ставшими

⁶⁷ Коллективные издания: XVIII век: Сб. ст. и матер. – Л.(СПб.): Наука, АН СССР ИРЛИ (Пушкинский дом), 1935–2008. – Вып. 1–25 (издание продолжается); Взаимодействие жанров, художественных направлений и традиций в русской драматургии XVIII–XIX вв.: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. Н.А. Буранок. – Куйбышев: КГПИ, 1988. – 131 с.; Проблемы изучения русской литературы XVIII в.: Межвуз. сб. науч. трудов / Под ред. Е.И. Анненковой, О.М. Буранка.– СПб.: Самара: СГПУ, 1974–2009. – Вып. 1–14 (издание продолжается).

основой жанра комической оперы, относятся: традиция составлять либретто, практика использования кантов и песен как необходимого художественного компонента пьесы, свободное обращение с текстом и музыкой, возможность иных подтекстовок и перенесение кантов и песен из одной пьесы в другую, введение монолога-самохарактеристики персонажа, построение действия на основе сюжетов, связанных с мошенничеством, обманом, игрой на доверии, адюльтером, противопоставление умного слуги глупому помещику, включение в действие интермедийных фарсовых потасовок и комических ситуаций, связанных с непониманием собеседников, становление образов шута или ловкого слуги – Гаера, приказного, цыгана, крестьянина, торговца, стилизация речи персонажей, использование народных пословиц и поговорок, панегирический характер финалов пьес.

2. Жанр русской комической оперы включает в себя шесть различных жанровых моделей: «межсословная сельская драма», «частно-семейная идиллия», «комедия с песнями», «бытовая хроника», «помпезная сказка с балетом», «опера с пародийными элементами». Смена жанровых моделей русской комической оперы основана на «сцеплении звеньев» и не укладывается в простую линейную хронологию опер 1770–1780–1790-х гг.

3. Жанр русской комической оперы был для Екатерины II не «безделкой», а хорошо продуманным масштабным проектом. Пробудив вкус к искусству, тщательно поддерживая его, настойчиво распространяя правила хорошего тона, законодательно закрепляя свои театральные просветительские инициативы, придирчиво подбирая штат настоящих подвижников своих идей и четко определяя их должностные обязанности, императрица и её подчиненные смогли структурировать нарождающийся творческий процесс. Позволив ставить комические оперы в усадьбах, Екатерина II тем самым расширила не только сферу бытования жанра, но и определила заметную и зависящую от этого жанровую «пестроту» – придворные, городские, домашние спектакли были радикально не похожи друг на друга, рождая индивидуальные жанровые модели. Поддерживая новую систему обучения изящным искусствам (в том числе музыке) в обеих столицах, настойчиво распространяя эту прогрессивную идею не только в духовных или военных, но и в мещанских учебных заведениях, Екатерина II способствовала рождению российской интеллигенции, ставшей и исполнителями, и зрителями, и создателями жанра русской комической оперы. Подготовив из выпускников закрытых учебных заведений исполнительский фундамент для профессионального театра, дающего представления не для узкого придворного круга, а для самого широкого круга зрителей, императрица, укрепив творческие кадры и финансируя постановки русских опер, попыталась контролировать их идеологическую наполняемость, что привело к жанровой трансформации – к водевилю. В 1780-е гг. Екатерина II намеренно прекратила приток и финан-

сирование иностранных оперных трупп, давая отечественной культуре окрепнуть, не создавая «молодому» жанру русской комической оперы излишней иностранной конкуренции. Все говорит о том, что деятельность Екатерины II в этой сфере носила настойчивый, последовательный характер, и ее роль в формировании и утверждении в России жанра русской комической оперы была во многом определяющей.

4. Общими знаменателями для русской комической оперы и «ранне-го» водевиля являются промежуточная форма оперы-водевиля, жанровая подвижность, единые авторы, приемы, персонажи, сюжеты, темы, параллельное существование сентиментальной и предромантической художественных концепций.

5. Жанр оперы-водевиля нашел яркое отражение в творчестве А.И. Писарева. Его эстетические и стилистические поиски показательны для своего времени – в них проявилось предромантическое мироощущение (индивидуально-творческий тип художественного мышления, идея ценности личности, любви, дружбы, внимание к этическим проблемам, вопросам морали человека и общества, отказ от нормативности, образ автора – поэта-творца). Писарев, специализируясь на водевиле, обновил жанр, расширил круг его тем и образов, значительно пополнил комедийный репертуар русской сцены и, давая обильный материал актеру, способствовал становлению русской актерской школы. Обратившись к водевилю, Писарев выбрал для себя индивидуальную, оптимально подходящую жанровую модель, позволяющую и развлекать (основное действие), и обличать (куплеты).

Практическая значимость исследования

Результаты исследования могут быть использованы при изучении истории русской литературы второй половины XVIII – первой трети XIX в., истории журналистики, критики. Они были применены в вузовской практике преподавания дисциплин: «История русской литературы», «История русского театра», «История русского музыкального театра», «История русской музыки». На основе результатов исследования могут быть разработаны курсы по выбору, семинары, посвященные жанровому своеобразию русской драматургии XVIII–XIX вв.

Основные положения диссертационного исследования прошли соответствующую **апробацию**. Прочитаны доклады на международных научно-практических конференциях: «Русская литература второй половины XVIII века: Пути развития, жанры, поэтика» (Москва, 1996), «Проблемы современного изучения русского и зарубежного историко-литературного процесса» (Самара, 1996), «Культура и текст» (Барнаул, 1997), «А.С. Пушкин и культура» (Самара, 1999), «Психология искусства. Образование и культура» (Самара, 2002), «Прошлое и настоящее музыкальной культуры в

трудах самарских музыковедов» (Самара, 2002), «Самарское музыкальное училище сквозь призму поколений» (Самара, 2003), «Проблемы изучения русской литературы XVIII века» (Самара, 2003, 2005, 2007, 2009), «Ансамблевое исполнительство: традиции, современное состояние, перспективы» (Краснодар, 2007), «Предромантизм в мировой культуре» (Самара, 2008), «Литературоведение и эстетика в XXI веке» (Казань, 2008), «Самарские филологи: К 100-летию Я.А. Ротковича» (Самара, 2009).

Опубликовано 30 работ (монография, учебно-методическое пособие, статьи, в том числе 8 статей в сборниках, рекомендованных ВАК РФ). По своему содержанию научные работы автора отражают основные положения диссертации.

Структура и объем исследования

Основной текст диссертации изложен на 361 странице и состоит из введения, трех глав, заключения, приложения и библиографического списка, насчитывающего 421 наименование.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** представлена история вопроса, которая позволяет обосновать выбор темы диссертации. Определены актуальность проблематики, цели и задачи исследования, сформулированы его основные аспекты, определена новизна, очерчены границы изучаемых материалов. Здесь же приводится проблемный обзор основных трудов исследователей, посвященных изучению жанров русской комической оперы, «раннего» водевиля и творчества А.И. Писарева, оговаривается специфика методологического аппарата и методика исследования.

В соответствии с этими представлениями выступает и композиционное построение диссертации, состоящей из трех глав, где первая глава посвящена изучению генезиса жанра русской комической оперы, вторая глава – вопросам ее поэтики и эволюции, третья глава – взаимодействию русской комической оперы и «раннего» водевиля (на материале опер-водевилей А.И. Писарева).

Глава I: ГЕНЕЗИС ЖАНРА РУССКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ XVIII ВЕКА.

1.1. Истоки искусства музыкального театра в России. Каждая эпоха выдвигает свои жанры, фиксирующие ее художественные смысловые установки. Последняя треть XVIII в. прошла под знаком жанра русской комиче-

ской оперы, которая в той или иной мере привлекала к себе творческое внимание людей, совершенно отличных друг от друга по убеждениям, табели о рангах – от крепостных людей до императрицы. Русская комическая опера обязана своим рождением прежде всего усилиям литераторов. Показательно, что в рамках XVIII в. понятия «песня», «опера» обозначали явления из области литературы.

У истоков музыкального театра лежали традиции народной обрядовости и фольклор. Анализ особенностей бытования в XVIII в. старинных народных обычаев показал, что наиболее жизнеспособным среди них оказался сложный и богатый в драматургическом отношении свадебный обряд, введенный напрямую в ткань русской комической оперы. Песня, выделившись из обряда, привела к рождению бытовой лирической песни, включающей в себя широкий тематический спектр: сюда входили песни, отражающие семейную тематику, шуточно-сатирические песни, рекрутские и солдатские песни. Эти песни стали основой сольных, ансамблевых и хоровых номеров, а также инструментальных увертюр русских комических опер. Генетическая близость к народным истокам способствовала легкости освоения материала русскими драматургами и привела к моментальному усвоению нового жанра самым широким кругом зрителей в столицах и провинции.

Несмотря на уже освоенные европейским театром «базисные» театральные каноны, на разделение жанров, первый русский театр XVII в. все же не принял комедии как жанра. Понятие «комедия» в XVII в. в России обозначало театральное представление, «потеху», «действие». Для первого периода русского театра была характерна своего рода «размытость» явлений, допускающая жанровые смешения (трагедокомедия, например). Эта жанровая «зыбкость» сказалась и на дальнейшем этапе развития русской драматургии – в комической опере XVIII в., допускающей влияние на нее не только комедии, но и трагедии, драмы, пасторали, сказки.

Освоение европейских драматургических форм было бы невозможно без подготовительного периода, в основании которого лежали многолетние славянские традиции. Они базировались на лексической общности (многоязычии, знании польского языка), единой переводной драматической литературе.

Для жанра русской комической оперы польские традиции имели первостепенное значение. В русскую литературу вошло понятие сценария (либретто), наряду с пьесами мистериального цикла появились пьесы светские. Слово, соединившись с музыкой, способствовало формированию звучного «песенного» равномерно акцентированного стиха, разделяющегося на одинаковые по длительности стопы (до известной степени аналогичные метрическим долям в музыке), ставшего затем основой российской песни и комической оперы. Жанр полуустного польского канта, со второй

половины XVII в. широко распространившийся в России, привел к значительному обновлению отечественной поэзии, нашел прямое продолжение не только в пьесах школьного театра и драматических спектаклях при дворе царя Алексея Михайловича, но и в русской комической опере.

Изучение интермедий школьного и городского демократического театров привело к выводу о том, что в их основе лежали единые образы – приказного, черта, цыгана, лекаря, торговца и образ крестьянина, ставшего «лейтмотивом» в русской комической опере. Образ крестьянина и тема крестьянства органично влились в художественную структуру комической оперы, а вместе с крестьянской темой сюда проникли и элементы народной культуры (стихотворные народные поговорки, прибаутки, иносказания). Из пьес с «дурачком» персоной (относительно самостоятельной группы интермедий, посвященных разработке адюльтерной темы) в русскую комическую оперу перешел образ умного шута-слуги, устроителя любовных дел своего господина. Из «игрищ о барине» (особой группе пьес демократических театров) в драматургию будущей комической оперы перешло противопоставление находчивого слуги глупому помещику.

Сами термины «игрище» и «зрелище» прочно закрепились в театральной практике XVIII в. (в том числе и в опере). Пьесы предполагали свободное обращение с текстом и музыкой, возможность иных подтекстовок, перенесение кантов и песен из одной пьесы в другую, создавая традицию «песни на голос». Для пьес было характерно введение монолога-самохарактеристики персонажа, построение действия на основе сюжетов, связанных с мошенничеством, обманом, игрой на доверии, адюльтером, включение в действие интермедийных фарсовых потасовок и комических ситуаций, связанных с непониманием собеседников, использование стилизации речи персонажей, панегирический характер финалов пьес.

Итак, к началу XVIII в. на богатом национальном фундаменте обрядовости, устойчивых циклах лирических, шуточно-сатирических, рекрутских песен постепенно создавались надежные предпосылки для формирования жанра комической оперы. Россия постепенно переходила к светской театральной культуре, на базе школьного и демократического театров, через интермедии уже определились характерные составляющие комедийного литературно-музыкального жанра. Анализ взаимосвязей первого придворного, школьного и городского демократического театров дает возможность отчетливо зафиксировать моменты жанрообразования будущей русской комической оперы в этот начальный период. Все это позволяет говорить об изначальной музыкальности русского театра, о ранней подготовленности России к восприятию драматической формы и дает право утверждать, что жанр русской комической оперы, еще до появления европейских об-

разцов комических опер в России, опираясь на прочный национальный фундамент.

1.2. Новые формы придворного и городского быта в первой половине XVIII в. и их значение для появления жанра комической оперы в России. Значительное влияние на процесс жанрообразования в XVIII в. оказали новые светские формы культурного досуга, подготовившие профессиональный фундамент для появления жанра комической оперы в России. Ассамблеи способствовали развитию демократичности общества, регулярности светских развлечений, новому уважительному отношению к женщине – хозяйке ассамблеи, активному освоению россиянами жанров европейской танцевальной музыки. Особо подчеркнем, что танцевальные ритмоформулы, вслед за ритмичными кантами, стали основой жанра танцевальной песни «на менуэт». Большинство русских драматургов, создавая оперу, основывались на танцевальной песне. Танец, освоенный на ассамблеях, стал основой балетов, завершающих большинство опер. На куртагах и эрмитажах постепенно формировался вкус к прекрасному, развивался музыкальный слух. Значительно расширили звуковую палитру светского музицирования новые формы «столовой музыки» (здесь звучали струнные инструменты – лютня, бандура), «музыка на воде», «охотничья музыка», «походная музыка» (духовые инструменты). Этот богатейший слушательский опыт привел к дифференцированным авторским ремаркам русских драматургов («в оркестре флейта играет»), приветственные фанфары звучали в увертюрах комических опер.

Первые немецкие зингшпили (1702) познакомили россиян с жанром музыкального драматического спектакля любовно-лирического содержания. Первые французские водевили (1728) дополнили картину блеском шуток и рондообразной формой финального номера (с куплетами всех действующих лиц, чередующихся с неизменным хоровым рефреном). Благодаря первым итальянские интермеццо (1731) в обиход вошли развитые музыкальные формы (ария, дуэт, речитатив, увертюра). Первые «большие» итальянские оперы (1735) поразили слушателей придворных театров виртуозностью исполнения, богатством декораций и костюмов. Все эти элементы распределятся затем по шести жанровым моделям русской комической оперы.

Значительное влияние на формирование профессионального фундамента для жанра русской комической оперы оказало введение обязательного музыкального и танцевального образования для кадетов и пажей (с 1731 г. по указу Анны Иоанновны они осваивали игру на скрипке, флейте, клавикордах, бандуре, гобое и валторне). Все это привело в середине XVIII в. к ожидаемому пышному расцвету любительского сочинительства,

практике сочинения «на французские голоса», изданию сборников песен, к рождению в придворно-аристократической среде жанра любовной светской песни, нашедшей затем свое отражение в операх – «частно-семейных идиллиях».

Во второй половине XVIII в. от состояния пассивного «слушания» русская культура была готова перейти к состоянию «говорения» на новом для нее жанровом языке. Особого внимания заслуживает тот факт, что в момент открытия первого русского театра (1756) драматурги И.А. Дмитревский, Ф.Г. Волков, А.П. Сумароков и композитор Г. Ф. Раупах одновременно с освоением жанра «серьезной оперы» попробовали освоить и жанр русской комической оперы. Но в этот период их начинание, по всей видимости, не имело поддержки императорского двора.

1.3. Роль образовательной и культурной политики Екатерины II в формировании и утверждении жанра русской комической оперы. Условия для нового понимания значения русской оперы созрели только через шестнадцать лет (1772), когда центральной фигурой, управляющей этим позитивным процессом, стала просвещенная императрица Екатерина II. К этому времени жанр русской комической оперы показал готовность и литературы, и музыки последней трети XVIII в. к тому, чтобы осознать себя частью общекультурного национального процесса и предпринять первые попытки найти язык для выражения этой сопричастности.

В исследовании проанализированы указы императрицы, связанные с театральным делом, рассмотрены положения «Генерального учреждения о воспитании», выделены мероприятия, связанные с открытием театрального пансиона при Московском воспитательном доме, ставшем в дальнейшем костяком Вольного российского театра, изучены оперные либретто Екатерины II, написанные по мотивам русских сказок и былин. Это позволило сделать вывод о том, что целенаправленная образовательная и культурная политика Екатерины II способствовала созданию благоприятной почвы для рождения и расцвета жанра комической оперы в России.

Глава II: ПОЭТИКА ЖАНРА РУССКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ XVIII ВЕКА.

2.1. Жанровые связи русской комической оперы. Анализ художественных средств русской комической оперы показал, что она усваивала темы и приемы европейской оперы, а также элементы комедии, трагедии, драмы, пасторали, сказки и водевиля. В драматургии русских опер «французские»

черты проявились в чередовании разговорных диалогов с сольными вокальными номерами, в аранжировке фольклорных песенных мелодий /«голосов», в использовании небольших ансамблей (преимущественно дуэтов) и не всегда, но часто – формы финального водевиля. В отличие от французского водевиля, русская комическая опера никогда не рассматривалась в качестве оппонента культурной политике двора. Наоборот, русская комическая опера всячески поддерживалась императрицей.

Влияние итальянской «оперы-серия» на русскую комическую оперу было представлено единичными случаями, проявляющимися в использовании патетических речитативов, «арий мести», стиля бельканто и значительном количестве музыкальных номеров. Причина этого явления заключалась в творческом сотрудничестве русских драматургов с иностранными композиторами, подчас диктующими им определенные условия (в Италии такое подчинение драматурга музыканту, и даже прихотям отдельного певца, было делом обычным, не случайно в подобных ситуациях итальянскую оперу называли «концертом в костюмах»). Влияние итальянской «оперы-буфф» на русскую комическую оперу проявилось в динамичных «ансамблях суеты» и развернутых музыкальных сценах.

От жанра комедии в русскую комическую оперу перешла фабула, характер интриги, динамичность развертывания сюжета, ситуации с переживаниями, непониманием собеседников, ситуации, в которых одно принималось за другое. Из комедии в оперу перешли и сценические стереотипы, при которых социальная или профессиональная принадлежность персонажей нередко совпадала с их психологическими качествами. Подобная картина наблюдалась и с говорящими именами, нередко кочующими из оперы в оперу. Традиционный для комедии образный диапазон в комической опере значительно расширился за счет введения дифференцированных образов приказчика, подьячего, садовника, рыбака, крестьянина-однодворца, крестьянина-батрака. Они характеризовались с помощью «условного крестьянского языка» и с помощью диалектизмов. Сюжеты русской комической оперы были чаще всего связаны с женитьбой, соперничеством, «свадьбой обманом». В центре оперы находилась любовная пара, согласно основной схеме комедии борющаяся за свое счастье, препятствием к достижению которого служили неравенство социального положения или интересы отрицательного персонажа.

От жанра трагедии в оперу перешла борьба между страстью и совестью и большие патетические монологи.

От жанра драмы в оперу перешли сюжеты из реальной жизни, отражающие злободневные темы, принцип прояснения обстоятельств, прозаическая речь персонажей, близкая повседневному общению, использование стилизации и нового сюжетного стереотипа, согласно которому добродетельные пер-

сонажи, претерпев испытание, получали заслуженную награду, а их антагонисты – неизбежное наказание. Драматический конфликт в таких пьесах разрешался не по логике развития действия, а извне, благодаря вмешательству «богатого дяди» или счастливому стечению обстоятельств.

Помимо активного сопряжения с жанрами комедии, трагедии и драмы, русская комическая опера чутко откликнулась на популярный при итальянских и французских дворах жанр пасторали, позаимствовав у него компактность и принцип идеализированного изображения сельской жизни, природы. Жанр, уводящий от житейских невзгод, создающий особый мир «Аркадии счастливой», был актуален. Подобные произведения поощрялись Екатериной II и ставились на придворной сцене, соперничая пышностью декораций с операми самой императрицы.

Но если в Италии и Франции жанр пасторали был атрибутом придворного праздника, то в России со второй половины XVIII в. эта традиция привилась и в придворной, и в дворянской среде. Пастораль процветала в любительских спектаклях, на крепостной сцене, в Обществе благородных девиц, в Шляхетном корпусе и других привилегированных учебных заведениях.

Взаимодействие русской комической оперы с комедией, драмой, трагедией, пасторалью привело к ситуации нестабильности, неопределенности (неканоничности) самого жанра, многовариантности его проявлений, сложной эволюции, полифоническому сочетанию движения внутренних жанровых моделей.

2.2. Жанровые модели русской комической оперы. В исследовании были выявлены шесть устойчивых жанровых моделей русской комической оперы. К ним относятся «межсословная сельская драма», «частно-семейная идиллия», «комедия с песнями», «бытовая хроника», «помпезная сказка с балетом» и «опера с пародийными элементами».

Анализ динамики развития жанра комической оперы позволил выделить в нем несколько вершин (пьес-образцов), своими новыми идеями дающих импульс для следующего витка его развития. Оперы, написанные по одной жанровой модели, могли быть хронологически далеки друг от друга, но внутреннее содержание их было узнаваемым. Как правило, такой цикл завершался оперой, отчасти напоминающей первоисточник, а отчасти направленной в сторону последующего жанрового отклонения. Причины, по которым жанровые модели, отвечающие единой группе, сменяли друг друга, зависели от целого комплекса обстоятельств: от времени создания, особенностей замысла оперы, изначальной ориентации на определенную

зрительскую аудиторию, от творческого консенсуса между драматургом и композитором.

Первая жанровая модель, начавшаяся с «Анюты» М.И. Попова (1772), – **«межсословная сельская драма»**, – содержала следующие ключевые устойчивые признаки: такие оперы были компактны; в них ярко проявлялись национальные черты (лексика, народные песни, сцены из крестьянской жизни на лоне природы); в них содержалась легкая, завуалированная критика общественных явлений; основное противоречие заключалось в межсословном неравенстве, противопоставлении города и деревни, крестьянства и дворянства; конфликт разрешался благодаря случайному стечению обстоятельств.

Вторая жанровая модель – **«частно-семейная идиллия»**, инициированная оперой Н.А. Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778), – дополнила русскую комическую оперу следующими элементами: частно-семейной тематикой; введением образа женщины с глубоким внутренним миром; введением в жанр оперы образа мужчины-рыцаря; темой любви, которая отныне становится центральной; использованием приемов аллегии, отказом от внешних эффектов, вниманием к внутреннему миру героев; применением простых музыкальных средств, вплоть до заимствования музыки из других опер («пастиччо»); отказом от «почвенности» – диалектной речи и народности музыки; закрытостью показов от посторонних лиц; постановкой оперы силами любителей; участием детей в постановке опер.

Третья жанровая модель – **«комедия с песнями»** – началась с «Мельника...» А.О. Аблесимова (1779). Нововведения заключались в актуальности темы (в данном случае о крестьянах-одnodворцах); в усилении игрового начала, яркой комедийности; дифференцированности образов (находчивый Мельник, пугливый Филимон, задумчивая Анюта, наивная Фетинья), детализации ситуаций в финальных водевильных куплетах разных действующих лиц; значительном смягчении «внутреннего» или «внешнего» конфликта, отсутствии острых социальных тем; более широкой панораме быта, включении обрядовых элементов, большем, чем в предыдущих операх, количестве действующих лиц; простых музыкальных формах, в основном песнях (без речитативов, увертюры, больших ансамблей); использовании прозаического текста вместо стихотворного.

Четвертая жанровая модель – **«бытовая хроника»**, начавшаяся с оперы М.А. Матинского «Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор» (1781), – выявила новые грани жанра, заключающиеся в том, что подобные комические оперы, отклоняясь от жанрового канона, являлись откликом на действительные исторические события; драматурги перемещали свое внимание с проблемы дворянско-крестьянского сословного противоречия на описание быта свободного от

этой зависимости сословия (солдат, ямщиков, купцов), снимая таким образом конфликтную сословную тему с обсуждения общества. Такие оперы были объемны, включали большое количество действующих лиц; темп разворачивающегося действия был значительно снижен, вместо динамичной интриги – повествование, целое складывалось по принципу сюиты (как смена ярких жанровых картин); в опере было меньше комических элементов, «оперы-хроники» с полным основанием можно было назвать не просто песенными, а хоровыми.

Пятая жанровая модель – «**помпезная сказка с балетом**», открывающаяся «Февеем» Екатерины II (1786), – определила новые черты. Такие комические оперы требовали больших финансовых и организационных затрат, невозможных для большинства драматургов без участия императрицы. Богатство убранства сцены и костюмов, великолепие декораций, виртуозность исполнителей и стремление к развлекательности выходили в подобных операх на первый план. Драматурги использовали минимум текста, было больше музыки и костюмированных танцев. Содержание опер было далеким от действительности, тематически они опирались на русские или восточные сказки, национальные черты проявлялись формально, социальный конфликт отсутствовал. В спектакле было большое число участников.

Шестая жанровая модель – «**опера с элементами пародии**» – завершила эволюционный путь жанра русской комической оперы XVIII в. Жизненный цикл этой жанровой модели начался с оперы А.В. Храповицкого «Песнолюбие» (1790). Отличительной особенностью жанровой модели явилась тематическая «пестрота». Создается ощущение, что драматурги, подводя логический итог, опирались на все имеющиеся в арсенале жанра комической оперы модели, но не находили в нем более новых идей для следующего витка развития. В «операх с элементами пародии» мы можем встретить отсылки и к «сельской драме», и к «домашней идиллии», и к «комедии с песнями». Новым элементом здесь становится тенденция самого жанра русской комической оперы осмыслить свою сущность и поиронизировать уже над самим собой. Ранее написанные комические оперы на рубеже XVIII–XIX вв. значительно переделывались (иногда специально для придворного театра), создавались новые редакции опер, осуществлялись неоднократные переиздания, оперы звучали с новой музыкой и новыми балетами, спустя много лет оперы дополнялись увертюрами, роль которых ранее играли русские песни.

Русская комическая опера XVIII в., подготовив водевиль и реалистическую драматургию, на рубеже XVIII–XIX вв. стала малоинтересна как литературное явление, продолжая оставаться явлением культуры, своеобразным концептом. Так, М.Н. Загоскин на страницах романа «Искуситель» будет описывать игру крепостного актера, исполняющего роль в комиче-

ской опере В.А. Левшина «Свадьба г-на Волдырева». В русской сентиментальной повести⁶⁸ найдут отражение многочисленные формы музицирования XVIII в.: прекрасная пастушка будет петь «вечернюю песнь» («Софья» Г.П. Каменева), селянин Колин будет играть на свирелке («Колин и Лиза» неизвестного автора), хлебопашцы Роза и Любим (явно напоминающие Розану и Любима Н.П. Николева) будут весело плясать («Роза и Любим» П.Ю. Львова), крестьянские девушки – водить хороводы («Парамон и Варенька») или напевать что-нибудь печальное («Даша, деревенская девушка» П.Ю. Львова), а Лиза, мечтая о влюбленном, будет вслушиваться в наигрыш пастуха («Бедная Лиза» Н.М. Карамзина). Знаменитый хор «Мы тебя любим сердечно» из оперы М.М. Хераскова (с музыкой Г.Ф. Раупаха) «Добрые солдаты» перейдет в основной песенный репертуар эпохи наполеоновских войн и надолго останется в солдатских песенниках. Н.В. Гоголь использует его в неоконченной комедии «Игроки», указав в ремарке «На известный припев известной песни». А.П. Чехов в рассказе «По делам службы» применит оперную лейтмотивную технику – в различных контекстах он то и дело будет навязчиво повторять фразу «Мы идем, мы идем», напоминающую назойливый мотив из оперы. Опираясь на театральные ассоциации своих читателей, Чехов, характеризуя своего героя, напишет в ремарке: «Как Мельник в опере». Популярность «Сбитенщика» Я.Б. Княжнина отразится на его продолжении – опере «Свадьба г-на Волдырева» В.А. Левшина (с музыкой И.Ф. Керцелли) и будет способствовать появлению комедии П.А. Плавильщикова «Мельник и Сбитеньщик – соперники». «Мельник...» А.О. Аблесимова явится стимулом для создания шутильной пьесы из театральной жизни XVIII столетия. В комедии Н.А. Полевого «Первое представление «Мельника – колдуна, обманщика и свата» будут обыгрываться факты из биографии Аблесимова (его сватовство), будет показан поэтический спор классицистов (А.П. Сумарокова и В.К. Тредиаковского) с юным и дерзким автором-романтиком (А.О. Аблесимовым). Среди персонажей комедии Полевого мы встретим узнаваемое историческое лицо – известного содержателя Вольного театра в Санкт-Петербурге К.П. Книппера (в пьесе Полевого – Б.Б. Книппера).

⁶⁸ Вознесенский М.В. Народная музыкальная культура в русской сентиментальной повести // XVIII век: Сб. ст. и матер. – Л (СПб.): Наука, АН СССР ИРЛИ (Пушкинский дом), СПб., 1991. – Сб. 17. – С. 203–207.

Глава III: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖАНРОВ РУССКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ И «РАННЕГО» ВОДЕВИЛЯ (на примере опер-водевилей А.И. Писарева).

3.1. Условия, причины и динамика взаимодействия жанров русской комической оперы и «раннего» водевиля. Генетические связи жанров комической оперы и водевиля имели во Франции и в России абсолютно противоположные направления: если во Франции жанр комической оперы основывался на водевиле, то в России, наоборот, водевиль перенял жанровую эстафету у русской комической оперы.

Первый водевиль в России появился на непрофессиональной сцене (1776), когда в Смольном институте силами его воспитанниц была поставлена пьеса «Деревенский петух» («Le Coc du village»). «Импортирование» французского водевиля в Россию по времени совпадало с началом утверждения на сцене жанра русской комической оперы (с 1772 г.). Русская комическая опера просуществовала около тридцати лет. За это время она целенаправленно двигалась от объемной «бытовой хроники» к компактной легкой развлекательной комедии – по направлению к водевилю. Успешное продолжение постановок французских водевилей в России только ускорило процесс усвоения этого жанра, показав русским драматургам путь для их дальнейших поисков.

«Ранние» водевили собственно «водевилями» назывались редко. Многие водевильные пьесы 1810–1820-х гг. представляли собой промежуточную жанровую форму – оперу-водевиль. Структура оперы-водевиля была близка русской комической опере сочетанием прозаических диалогов с песенными, стихотворными сценами. Особенно велика была роль стихотворных сцен в операх-водевилях, где героями являлись поэты. Количество музыкальных номеров в опере-водевиле могло доходить до двух десятков. Нередко «жанровая зыбкость» сказывалась на самом определении водевильных пьес – одна и та же пьеса в разных редакциях могла определяться и как комическая опера, и как опера-водевиль, и как комедия с пением. Это было вполне закономерным явлением – ведь «ранний» водевиль еще не выделился из ряда родственных ему жанров.

Общими чертами для жанров русской комической оперы и «раннего» водевиля являлись промежуточная жанровая форма «оперы-водевиля», «размытость», жанровая подвижность и оперы, и водевиля, диалог литературных направлений (сентиментализм, предромантизм), единые авторы (драматурги, композиторы), близость конструктивных приемов, позволяющая быстро переделать оперу в водевиль, наличие общих персонажей (исторических, представителей среднего сословия), сюжетов (мифологических) и тем (социального неравенства, рекрутчины, взяточничества, темы любви и супружества), использование приема обращения к партеру и формы фи-

нального водевиля. Несмотря на это, в «раннем» водевиле ярко заметны и новые признаки, проявляющиеся в торжестве принципа «устной поэзии», апофеозности быта, салонности, свободе личности и творческой воли.

3.2. А.И. Писарев и «ранний» русский водевиль: этапы становления личности. Формированию творческой индивидуальности А.И. Писарева способствовали его многочисленные контакты с современниками. А.И. Писарев был племянником А.А. Писарева (издававшего в 1808 г. вместе с А.А. Шаховским первый еженедельный театральный журнал «Драматический вестник»), учился у А.Ф. Мерзлякова пансионе при Московском университете вместе с С.П. Шевыревым и М.П. Погодиным, восхищал своим блестящим острым умом директора пансиона и председателя Общества любителей российской словесности А.А. Прокоповича-Антонского, печатался в журнале «Вестник Европы» М.Т. Каченовского, в альманахе В.Ф. Одоевского и В.К. Кюхельбекера «Мнемозина», в альманахе С.Е. Раича «Новые Аониды». Продолжительное время А.И. Писарев жил в доме Ф.Ф. Кокошкина, дружил и писал водевили вместе с П.Н. Араповым, М.А. Дмитриевым, композиторами А.А. Алябьевым, А.Н. Верстовским, Ф.Е. Шольцем, М.Ю. Виельгорским, Н.Е. Кубиштой. А.И. Писарев работал в Малом театре с М.Н. Загоскиным и А.А. Шаховским, с актерами А.М. Сабуровым, И.И. Соснищим, М.С. Щепкиным, с актрисой М.Д. Львовой-Синецкой и был, по всей вероятности, влюблен в дочь крепостного музыканта – актрису Малого театра Н.В. Репину. А.И. Писарев творчески соперничал с редактором альманаха «Русская Талия» Ф.В. Булгариным и А.С. Грибоедовым, остро полемизировал с редактором «Московского телеграфа» Н.А. Полевым.

Мемуары современников, эпистолярное наследие А.И. Писарева и его ближайшего окружения позволили создать целостную картину становления творческой индивидуальности талантливого драматурга. Склонность к литературной деятельности, любовь к театру, отличавшая членов семейства Писаревых, хорошее начальное образование, полученное А.И. Писаревым в пансионе, привели к довольно удачному началу его творческого пути. Пройдя дорогу ученичества, он от элегий, сатир и трагедий целенаправленно двигался к жанрам, связанным с музыкой. В связи с открытием в Москве Малого театра (1824), формированием актерской школы и практикой многочисленных бенефисов талант Писарева был востребован, он был успешен, окружен соратниками и друзьями. Ставя перед собой просветительские задачи пропаганды хороших сочинений отечественных авторов, развития российской словесности, поддержки «своего, а не

чужого», он за короткий срок расширил сферу деятельности от театрального переводчика до редактора и драматурга.

Писарев-драматург целенаправленно шел от «условности» традиционной трагедии («Оскар и Аллан», 1822) – через освоение стилистики высокой объемной сатирической комедии («Лукавин», 1823), через многообразие и жанровую подвижность шестнадцати компактных опер-водевилей (с 1824 по 1828 гг.) – к новой разновидности – исторической комедии («Христофор Колумб», 1828, не завершена в связи с кончиной драматурга).

3.3. Специфика художественных воззрений А.И. Писарева: честь и свобода поэта. А.И. Писарев очень рано определил для себя призвание поэта, в его взглядах нашли отражение предромантические настроения, связанные с проявлением яркой индивидуальности, ценности личности и высокой нравственности. «Концепция цельной личности, гармония физического и психического начал которой обуславливалось одухотворенностью чувств, основанных на христианской нравственно-этической традиции»⁶⁹, оформилась у Писарева в восемнадцать лет. По мнению Писарева, поэт более других должен быть уверен в своей правоте и непримирим к пороку, он видит поэта в роли «мстителя настоящего», оправдывая тем самым жесткость методов обличения.

«Личностная рефлексия»⁷⁰ поэта Писарева, основанная на идее «общежительности» проступает уже в первой его публичной речи (1821) «О нравственных качествах Поэта», в которой он заявляет: «Особая склонность к дружбе более всего заметна в поэте»⁷¹. Творческое окружение Писарева было именно таким – рядом находились добрые друзья по словесности, по театру, талантливые актеры и актрисы, соавторы, критики литературных опусов друг друга. Это был круг близких и понимающих его людей, это была своя модель мира. Водевилисты участвовали в постановках своих опер-водевилей. В этом стремлении драматургов и композиторов не только написать или перевести пьесу, но и сыграть ее на театральных подмостках угадывается желание человека 1820-х годов выйти за границы своей биографии, проявляется попытка примерить на себя

⁶⁹ Федосеева Т.В. Литература русского предромантизма (1790–1820): развитие драматических и прозаических жанров: Автореф. ... докт. филол. наук. – М., 2006. – С. 10.

⁷⁰ Термин Т.В. Федосеевой. Федосеева Т.В. Литература русского предромантизма (1790–1820: развитие драматических и прозаических жанров: Автореф. ... докт. филол. наук. – М., 2006. – С. 15.

⁷¹ Писарев А.И. О нравственных качествах поэта: Рассуждение из класса красноречия, сочиненное воспитанником Университетского пансиона Александром Писаревым. – М.: В университетской типогр., 1821. – С. 10.

чужую личину, судьбу и, оставаясь всегда самим собою, острее ощутить в разных видах «свою пробудившуюся резвую индивидуальность»⁷².

Придавая особое значение дружбе, предромантики при этом высшей ценностью считали естественную потребность служить отечеству⁷³. Об этом Писарев говорил далее в своей речи: «А любовь к Отечеству? ... Кто сильнее его [Поэта. – И.Н.] ощущает сию благородную, высокую страсть?»⁷⁴

Роковую роль в оценке эстетических позиций и всего творчества Писарева сыграла полемика, развернувшаяся в 1825 г. на страницах журналов после похвальной заметки в «Московском телеграфе» о комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». Писарев совместно со своим другом М.А. Дмитриевым выступал тогда с резкой критикой А.С. Грибоедова. Упреки Грибоедову заключались в неправильности языка и построения «Горя от ума». Писарев утверждал, что истинная комедия та, где автор сумел заклеить порок не частный и временный, но всеобщий, вековой, истинный. Полагая, что на сцене веселого театра нет места общественному, «нелепому» конфликту, он считал для себя невозможным чему-либо учиться у Грибоедова.

Со страниц журналов полемика перешла на сцену. Эпиграммы и куплеты водевилей («Учитель и ученик...» и «Хлопотун...») направлены против П.А. Вяземского и А.С. Грибоедова и являются откликом на постановку их совместного первенца – оперы-водевиля «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом». Водевиль Грибоедова и Вяземского «упал, как могут падать водевили», и Писарев, дебют которого в этом жанре был успешен, с едкой усмешкой спешил отметить в колкой эпиграмме, что «сборный водевиль», который поторопились «скропать» его конкуренты, является «вздором» и «враньем»⁷⁵. В финале своего водевиля «Хлопотун...» Писарев советует авторам-неудачникам «молчать, и помнить припев, что дело мастера боится»⁷⁶.

Известно, что эпиграмма Писарева не на шутку обидела Вяземского, который сообщил об этом заинтересовавшемуся полемикой А.С. Пушкину,

⁷² Михайлов Б.Б. Площадь и сцена в Москве XVIII века // Театральное пространство: Матер. науч. конф. ГМИИ им. А.С. Пушкина / Под общ. ред. И.Е. Даниловой, ред. Л.М. Смирнова – М.: Сов. художник, 1979. – С. 254.

⁷³ Федосеева Т.В. Теоретико-методологические основания литературы русского предромантизма: Монография. – М.: МГОУ, 2006. – С. 30.

⁷⁴ Писарев А.И. О нравственных качествах поэта: Рассуждение из класса красноречия, сочиненное воспитанником Университетского пансиона Александром Писаревым. – М.: В университетской типогр., 1821. – С. 11.

⁷⁵ Писарев А.И. Эпиграмма на П.А. Вяземского // Русская эпиграмма / Вст. ст. И.Б. Мушиной, сост. и коммент. М.И. Гиллельсона. – М.: Сов. Россия, 1988. – С. 179.

⁷⁶ Писарев А.И. Хлопотун, или Дело мастера боится // Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX в. / Под ред. М.О. Янковского – М.: Л.: Сов. писатель, 1964. – С. 913.

находящемуся тогда в Одессе. В ответном письме Пушкина Вяземскому читаем: «Письма твои обрадовали меня по многим отношениям: кажется, ты успокоился после своей эпиграммы. Давно бы так!»⁷⁷ Пушкину не понравилась полемика соперников и далее в письме он характеризует ее уровень следующим образом: «Критики у нас, чувшей, не существует, палки как-то неприличны; о поединке и смех и грех было и думать: то ли дело цып-цып или цыц-цыц. Пришли мне эпиграмму Грибоедова [ответная эпиграмма Грибоедова на М.А. Дмитриева и Писарева. – И.Н.]»⁷⁸.

В этом же году Писарев впервые яростно обрушивается с критикой на редактора «Московского телеграфа» Н.А. Полевого. Основными причинами их полемики были мнение Полевого о том, что талантливый Писарев зря тратил свои дарования на «мелкий» жанр водевиля, и уверенность Писарева в том, что журналист, не получивший систематического образования, не имеет права критиковать других литераторов. Отвечая Полевому, Писарев грубо называл его в эпиграмме «парнасским уродом» и «враньем природы»⁷⁹. Причем он позволил себе назвать фамилию Полевого открыто, не зашифровывая ее. Тем самым Писарев бросил вызов Полевому. В куплетах оперы-водевиля «Три десятки» он более мягко вновь упомянул фамилию Полевого («всем мил цветок оранжевый, и всем наскучил полевой») ⁸⁰, а в 1826 г. собрал все свои обвинения в адрес «телеграфиста» Н.А. Полевого в одну брошюру (состоящую из 34-х страниц!) и издал ее под заглавием «Анти-Телеграф, или Отражение несправедливых нападения г-на Полевого»⁸¹. Писарев понимал, что эта «дуэль» необратима. Немалую роль сыграло в этом конфликте обостренное авторское самолюбие Писарева. По мнению современников, его литературные выпады были необъективны и носили личный характер⁸². Защищая добродетель и обличая порок, он не замечал допустимых границ, зачастую был необъективен и резок в выражении эмоций, что приводило к конфликтам и негативно сказалось на его творческой судьбе.

⁷⁷ Пушкин А.С. Письмо к П.А. Вяземскому 7 июня 1824 г. из Одессы в Москву // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 10: Письма. – С. 73.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Писарев А.И. Эпиграмма на П.А. Вяземского и Н.А. Полевого // Русская эпиграмма / М.И. Гиллельсон. – М.: Сов. Россия, 1988. – С. 180.

⁸⁰ Писарев А.И. Три десятки // Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX в. / Под ред. М.О. Янковского – М.; Л.: Сов. писатель, 1964 – С. 117.

⁸¹ Писарев А.И. Анти-Телеграф, или Отражение несправедливых нападения г-на Полевого. Сочинение Александра Писарева, действительного члена Обществ любителей российской словесности: при Императорском Московском университете и Санкт-Петербургского Вольного. – М.: В типогр. Имп. Московского театра, у содержателя А. Похорского, 1826. – С. 3.

⁸² Аксаков С.Т. Литературные и театральные воспоминания // Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 2. – С. 416.

3.4. Поэтика опер-водевилей А.И. Писарева. Сопоставление водевилей

Писарева с водевилями его современников позволяет сделать вывод о том, что он искал свой, индивидуальный, путь в этом жанре. Находясь в непосредственном контакте с А.А. Шаховским и, безусловно, под обаянием его личности и творчества, Писарев не стремился только к зрелищности, экзотике, сказочности, народности и историчности его водевилей. Шестнадцать водевилей Писарева, написанных всего за четыре года (с 1824 по 1828 гг.), представляли собой вполне определившуюся жанровую модель. Специфика его водевилей заключалась в легкости слога, тонкости, шутливости, занимательности интриги, лиричности и сердечности тона текста пьесы и эпиграмматичности куплетов. Писарев вводит автора в действие легкой водевильной пьесы и в стиле эпиграммы жестко бичует общественные пороки (погоню за чинами, лобезность по заказу, неискрытность чувств, жажду наживы, воровство, карточные игры).

«Ранний» водевиль А.И. Писарева оказался местом эксперимента, проверки новых идейно-стилевых тенденций, где в ускоренном и упрощенном виде наметилось то, что ожидало в будущем «большую литературу». Так, уже в 1830–1840-е гг. водевиль приобрел очертания очерка, одним из первых освоил тему маленького человека, дал «физиологический срез» жизни столицы и провинции. Огромный опыт общения со зрительным залом в водевиле определенным образом повлиял на структурные особенности русской повести 1830-х гг., проявившись в ее «театрализации», в ориентации на диалог и «адресатность», в стремлении автора к непосредственному контакту с аудиторией через создание «ситуации беседы». Для многих русских драматургов «ранний» водевиль был пробой сил на пути к значительным произведениям.

Исследование творчества А.И. Писарева позволило ввести новые факты в круг изучаемых явлений, уточнить датировку писем, названий произведений, их количество, жанровые определения, в отдельных случаях подтвердить или опровергнуть авторство Писарева, детализировать имена всех его соавторов, восстановить зашифрованные имена, высказать новые гипотезы.

Время на границе двух веков (XVIII–XIX) было отмечено напряженными философскими и эстетическими поисками, активным ростом национального самосознания, широким распространением патриотических настроений, актуализацией вопросов развития отечественной словесности на пути формирования новой художественной системы романтизма. Если эпоху романтизма можно представить как время превалирования центристской тенденции движения (движения к обобщению), то предромантизм можно рассмотреть как тенденцию центробежную: здесь много участников, это в основном периферийные фигуры, художественные результаты их творчества нестабильны, носят промежуточный характер, не отличаются стилевым единством и связаны с попыткой найти новые

художественные средства на стыке родов и жанров. Ярким свидетельством тому являются оперы-водевили А.И. Писарева.

Изучение жанрового диалога русской комической оперы последней трети XVIII в. и «раннего» водевиля первой трети XIX в. в широком историко-литературном контексте дало возможность проследить насущные духовные тенденции русской культуры в целом, ибо законы искусства, в том числе развитие и смена жанров, – это «слепок» с истории общества, следствие процесса серьезных социальных преобразований, а также отражение индивидуальных творческих траекторий драматургов.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

I. Научная монография:

1. Немировская И.Д. Творчество А.И. Писарева и историко-литературный процесс первой трети XIX века: Монография. – Самара: ПГСГА, 2008. – 188 с. – 12 п.л.

II. Учебное пособие:

2. Немировская И.Д. Жанр русской комической оперы последней трети XVIII века: Генезис. Поэтика. Эволюция: Учеб. пособие. – Самара: СГПУ: Инсома-пресс, 2007. – 97 с. – 6,1 п.л.

III. Научные статьи, опубликованные в журналах ВАК РФ:

3. Немировская И.Д. В.А. Левшин и традиции русского музыкального театра // Филологические науки. – 1998. – С. 12–19. – 0,5 п.л.

4. Немировская И.Д. Письмо А.И. Писарева к А.Н. Верстовскому / Вст. ст., публ. и прим. И.Д. Немировской // Русская литература. – 2009. – № 9. – С. 120–124. – 0,4 п.л.

5. Немировская И.Д. Поэтика русской комической оперы XVIII века // Учен. зап. Казан. гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. – Казань: КГУ, 2008. – Т. 150. – С. 38–48. – 0,8 п.л.

6. Немировская И.Д. Усадебная культура России XVIII века: Находки из семейного архива дворян Соловцовых (с. «Подлесное» Сызранского уезда, Симбирской губернии) // Известия СНЦ РАН. – Самара: СНЦ РАН, 2005. – № 2. – С. 30–34. – 0,5 п.л.

7. Немировская И.Д. Водевилист А.И. Писарев и его литературно-музыкальное окружение // Известия СНЦ РАН. – Самара: СНЦ РАН, 2006. – № 2. – С. 63–69. – 0,5 п.л.

8. Немировская И.Д. Литературные дуэли А.И. Писарева // Известия СНЦ РАН. – Самара: СНЦ РАН, 2008. – № 1. – С. 267–275. – 0,7 п.л.

9. Немировская И.Д. А.И. Писарев в тезаурусе русской культуры первой трети XIX века // Известия СНЦ РАН. – Самара: СНЦ РАН, 2008. – № 2. – С. 275–279. – 0,4 п.л.

10. Немировская И.Д. Жанровые модели русской комической оперы: «межсословная сельская драма» и «частно-семейная идиллия» // Известия СНЦ РАН. – Самара: СНЦ РАН, 2009. – №. 4. – С. 70–82. – 0,8 п.л.

IV. Научные статьи и материалы конференций:

11. Немировская И.Д. Жанр русской комической оперы XVIII века // Содержание образования и становление ноосферы. Культурология в системе образования. Летняя сессия Академии педагогических и социальных наук. – М.; Самара: СГПУ, 1998. – С. 370–377. – 0,5 п.л.

12. Немировская И.Д. Неопубликованные оперы Н.А. Львова, написанные им для домашнего театра // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межд. науч.-практ. конф. – СПб.; Самара: СГПУ, 2003. – С. 152–163. – 0,8 п.л.

13. Немировская И.Д. Образовательная и культурная политика просвещенной монархии Екатерины II и ее роль в формировании и рождении жанра комической оперы в России // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб.; Самара: СГПУ, 2007. – С. 151–161. – 0,7 п.л.

14. Немировская И.Д. Жанр русской комической оперы в контексте русской культуры последней трети XVIII века // Культура и текст: Межд. науч. конф. – Вып. 1. – Ч. 2. – Барнаул: БГПУ, 1997. – С. 3–4. – 0,25 п.л.

15. Немировская И.Д. Оперы Н.А. Львова // Гений вкуса. – Тверь: ТГУ, 2005. – Сб. 4. – С. 211–221. – 0,8 п.л.

16. Немировская И.Д. Новые формы придворного и домашнего музицирования в первой половине XVIII века // Ансамблевое исполнительство: традиции, современное состояние, перспективы: Науч.-практ. конф. – Краснодар: КГУКИ, 2007. – С. 60–68. – 0,6 п.л.

17. Немировская И.Д. Массловский – как псевдоним О. Козловского: Из истории русской культуры конца XVIII – начала XIX века // М.Н. Муравьев и его время: V Республ. науч.-практ. конф. «Литературоведение и эстетика в XXI веке», 23–26 января 2008 г. – Казань: Школа, 2008. – Вып. 5. – Ч. 2. – С. 41–48. – 0,5 п.л.

18. Немировская И.Д. Генезис жанра русской комической оперы последней трети XVIII века // Проблемы современного изучения русского и зарубежного историко-литературного процесса: XXV Зонал. конф. литературоведческих кафедр и Бочкаревские чтения. – Самара: СГПУ, 1996. – С. 30–32. – 0,25 п.л.

19. Немировская И.Д. Жанр комической оперы XVIII века // Традиции и инновации в преподавании музыкально-педагогических дисциплин. – Самара: СГПУ, 1998. – С. 12–19. – 0,5 п.л.

20. Немировская И.Д. «Домик в Коломне» А.С. Пушкина как основа либретто оперы-буффа Т.Ф. Стравинского «Мавра» (межвидовые и стилистические отношения в литературе и искусстве XVIII–XX веков) // А.С. Пушкин и культура: Межд. науч. конф. – Самара: СГПУ, 1999. – С. 181–184. – 0,4 п.л.

21. Немировская И.Д. Роль Н.А. Львова в историко-культурном процессе последней трети XVIII века // Психология искусства. Образование и культура. – Самара: СГПУ, 2002. – С. 58–63. – 0,4 п.л.

22. Немировская И.Д. Начальный период развития искусства театра в России // Прошлое и настоящее музыкальной культуры в трудах самарских музыковедов / Гл. ред. И.Д. Немировская. – Самара: СГПУ, 2002. – С. 72–98. – 2 п.л.

23. Немировская И.Д. Опера Н.А. Львова с музыкой Е.И. Фомина «Ямщики на подставе» // Самарское музыкальное училище сквозь призму поколений: Матер. межд. науч.-практ. конф. 25–25 ноября 2002 г.: В 2 т. – Самара: СГПУ, 2003. – Т. 1: Науч. ст. – С. 224–241. – 1,5 п.л.

24. Немировская И.Д. «Сладкодушные утешения» (вокальная музыка русской усадьбы второй половины XVIII – начала XIX в.) // PERFORMANCE. – 2006. – № 4 (25). – С. 43–45. – 0,25 п.л.

25. Немировская И.Д. Предромантические тенденции в творчестве А.И. Писарева // Предромантизм в мировой культуре: Науч.-практ. конф. 12–14 сент. 2008 г. – Самара: СГПУ, 2008. – С. 49–52. – 0,25 п.л.

26. Немировская И.Д. Потехи, комедии, интермедии и русская комическая опера // Вестник СГПУ. – Самара: СГПУ, 2008. – С. 117–124. – 0,5 п.л.

27. Немировская И.Д. Сопряжение жанров русской комической оперы и «раннего» водевиля (1770–1830) // Вестник СГПУ. – Самара: СГПУ, 2008. – С. 107–117. – 0,8 п.л.

28. Немировская И.Д. Жанр водевиля-обозрения в творчестве А.И. Писарева // Вестник СГПУ: СГПУ, 2008. – С. 100–107. – 0,5 п.л.

29. Немировская И.Д. Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год // Самарские филологи. К 100-летию Я.А. Ротковича. – Самара: ПГСГА, 2009. – 0,5 п.л.

30. Комическая опера для императрицы Екатерины II: «Анюта» М.И. Попова // Вестник СГПУ: ПГСГА, 2009. – 0,5 п.л.

Подписано в печать 1.02.10 Бумага офсетная.

Формат 60х84 1/16. Усл. печ. л. 2,5. Гарнитура Times New Roman. Печать оперативная.

Тираж 150 экз. Заказ № 124.

Отпечатано в ООО «Артель»

443125, г. Самара, ул. Ново-Садовая, 325 оф. 102

